REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

MARS 1976 : 8 F

N° 226

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

(*) C'est à **M. Veyrier,** délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc.) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 55,—	F. 70,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F 73,—	F. 83,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1,50 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 8**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 12**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

32e Année — N° 226 MARS 1976

Sommaire

Pages :

ROBERT SCHUMANN : CARNAVAL (opus 9)

par René KOPFF

Professeur d'Education musicale

Partition :

La partition est disponible dans toutes les grandes maisons d'édition. Il existe particulièrement une édition de travail richement annotée par Alfred Cortot, aux Editions Salabert.

Enregistrements :

Le disque du baccalauréat 1976 : PATHE MARCONI 151 14065/66 (2 disques).

Arrau : PHI 802.746. - Cziffra : VSM.CUC 2.100. - Engel : VAL.MB 914. - Gelber : VSM.CUC 2.068. - Kahn : EPD.REF 1.934. - Katchen : ECL.ECS 590. - Kempff : DGG 2.530.185. - Krust : ERA.STU 70.369. - Rubinstein : RCA 651.005. - Weissenberg : VSM.C 065.10.473.

Bibliographie :

Marcel Beaufils, **La Musique de piano de Schumann,** Ed. Larousse, 1951.

Marcel Brion, **Schumann et l'âme romantique,** Ed. Albin Michel, 1954.

André Boucourechliev, **Schumann,** Coll. « Solfège », Ed. du Seuil, 1956.

Yvonne Tiénot, **Schumann,** Ed. Lemoine, 1959.

Pour une connaissance plus approfondie de l'œuvre au programme elle-même, nous conseillons vivement le fascicule n° 2 de la collection « Au-delà des notes » :

Jacques Chailley, **Carnaval, de Schumann,** Ed. A. Leduc, Paris, 1971.

L'AUTEUR ET SON ŒUVRE

Robert Schumann est né à Zwickau, en Saxe, en 1810, et il est mort à Endenich, près de Bonn, en 1856. Fils de libraire, il lisait beaucoup et, malgré des dons musicaux certains, il s'orientait d'abord vers la littérature. Pour satisfaire les désirs de sa famille, il entreprit ensuite à l'Université de Leipzig des études de droit, tout en continuant à perfectionner ses aptitudes musicales en prenant des cours de piano chez Frédéric Wieck, son futur beau-père. Bientôt, avec l'assentiment de sa mère, il laissa tomber le droit pour s'adonner entièrement à la musique.

On sait qu'en ce début du XIXe siècle, grâce à une ultime mise au point de son mécanisme, le piano est devenu un instrument très perfectionné, apte à susciter des vocations de virtuoses, à inspirer les compositeurs romantiques, dont il devenait le véritable confident, et qui sont devenus eux-mêmes les poètes du piano. Schumann se mit donc à l'étude de cet instrument avec une ardeur passionnée ; son ambition était de surpasser les plats virtuoses de l'époque et de devenir une espèce de Paganini du clavier. Se contraignant à des exercices dangereux, il ne réussit malheureusement qu'à se priver de l'usage d'un doigt, et ce stupide accident anéantit à tout jamais son espoir de faire une carrière de virtuose.

On comprend alors que son attachement pour le piano et sa parfaite connaissance technique de cet instrument l'aient conduit à en faire, dans son activité créatrice, le traducteur préféré de sa pensée comme de ses sentiments. C'est en effet dans son œuvre pianistique que son génie s'est manifesté avec le plus de profondeur.

Schumann n'a composé pour le piano que trois sonates de forme relativement traditionnelle et un seul concerto. Les règles des grandes formes classiques semblent avoir paralysé son imagination ; il a préféré écrire de nombreuses pièces courtes, correspondant davantage à la spontanéité de son inspiration. Même les ouvrages de plus d'importance sont le plus souvent, non pas d'amples développements, mais une suite de petites pièces ou de variations sur une petite idée de départ. Mais ce qu'il faut retenir avant tout, c'est le caractère poétique de la musique de piano de Schumann, un musicien qui mérite bien son titre de **« poète du piano ».** Il est le vrai romantique qui exprime dans sa musique toute sa vie intérieure. Ne dit-il pas lui-même : **« Ma musique porte les traces des luttes que j'ai dû soutenir. »**

C'est entre les années 1830 et 1840 que s'échelonnent ses principales compositions pour le piano : les Variations sur **« ABEGG »,** les Papillons, Carnaval, les Etudes symphoniques, les Fantasiestücke, les Novelettes, Kreisleriana, les Davidsbündler, les Scènes d'enfants. Pourtant Schumann n'est pas resté,

comme l'a été son contemporain Chopin, le spécialiste quasi exclusif du piano. Son amour pour Clara Wieck, la fille de son professeur de piano, qu'il a épousée en 1840 après une longue et âpre lutte contre un beau-père récalcitrant, cet amour donc lui a inspiré plus d'une centaine de merveilleux lieder, dont un certain nombre forme les cycles « **La Vie et l'Amour d'une femme** » et « **Amour de poète** » sur des poèmes de Heinrich Heine. Schumann est également l'auteur de quatre symphonies, de concertos pour violon, pour violoncelle, d'oratorios dont « **Faust** » et « **Le Paradis et la Péri** », d'une musique de scène « **Manfred** » et d'un opéra « **Genoveva** »...

Appelé par Mendelssohn à enseigner le piano et la composition au Conservatoire de Leipzig, en 1843, il s'établit à Dresde en 1844, et devint, en 1853, chef d'orchestre à Düsseldorf où il fit la connaissance du jeune Brahms. Souffrant de troubles nerveux et psychiques, il se jeta dans le Rhin un matin de 1854. Sauvé par des pêcheurs, il fut admis dans un asile de Bonn où il mourut en 1856, âgé seulement de quarante-six ans.

Ayant profité d'une solide formation littéraire, la personnalité de Schumann s'est également manifestée dans le domaine des lettres. Comme fondateur et principal rédacteur d'une « Nouvelle Gazette Musicale », il a courageusement combattu pour la cause de la vraie musique, soutenant notamment les efforts de ses jeunes contemporains, tels que Berlioz, Chopin ou Brahms.

Comme représentant véritable du romantisme musical, Schumann eut une personnalité singulière et complexe. L'imagination était pour lui la seule, l'impérative source créatrice. Il a résumé lui-même la dualité de sa personnalité artistique dans l'antithèse des deux personnages imaginaires, Eusébius et Florestan, qui cohabitaient son âme et qui signaient alternativement ses écrits. Eusébius était plutôt le poète tourmenté par des sentiments nostalgiques, l'imaginatif, le lyrique, tandis que Florestan était surtout le bohème fantasque rempli d'une vitalité impétueuse et passionnée. Schumann suivait d'ailleurs en cela un illustre modèle du romantisme littéraire allemand, les « **Flegeljahre** », de Jean-Paul Richter (dit Jean-Paul), dont il appréciait le style mouvementé, varié, et dont les héros sont deux jumeaux de caractères diamétralement opposés.

LE **CARNAVAL** - GENERALITES

Composé en 1834-1835, portant le numéro d'opus 9, le Carnaval est considéré comme « **la première œuvre dans laquelle Schumann donne la pleine mesure de son génie** » (Boucourechliev). C'est aussi l'une des premières manifestations de la lutte des « **Davidsbündler** » (compagnons de David = partisans imaginaires de Schumann) contre les « **Philistins** » (ses ennemis = les vieilles perruques embourgeoisées hostiles à toute nouveauté), et qu'il combattait d'ailleurs aussi dans sa revue. Deux fois, Schumann a utilisé le titre de Carnaval dans ses œuvres ; mais l'idée d'un « **fantastique bal masqué** », qui vient du roman de Jean-Paul, a déjà présidé à la conception des « **Papillons** » et sera présente dans de nombreuses œuvres, l'obsédant jusqu'à la fin de sa vie. « **C'est par un matin de Carnaval qu'il ira se jeter dans le Rhin. Le thème du Carnaval clôt tragiquement sa carrière comme il l'avait ouverte près de vingt-cinq ans plus tôt.** » (Chailley.)

C'est une véritable parade de masques, mêlant la gaieté au sérieux, la joie de vivre au rêve, la poésie à la réalité. On y trouve le reflet direct des préoccupations qui meublèrent l'âme de Schumann en ces années 1834-1835, tout ce qui touchait sa vie affective : des figures féminines chéries, Chiarina = Clara, Estrella = Ernestine ; les maîtres qu'il admirait, Chopin et Paganini ; son propre dualité, Florestan et Eusébius ; des scènes intimes, Reconnaissance, Aveu ; des scènes de bal, valse noble, promenade, pause ; des personnages masqués typiques, Pierrot, Arlequin, Pantalon et Colombine, Coquette.

Ultérieurement dédiées à Monsieur Charles Lipinski, ces pièces étaient d'abord destinées à Ernestine von Fricken. En effet, tout en étant déjà troublé inconsciemment par le charme de la toute jeune Clara Wieck, la fille virtuose de son professeur, Schumann connut aussi chez celui-ci une charmante demoiselle de la bonne société, Ernestine von Fricken. Encouragés par leur professeur, qui sans doute ne songeait qu'à préserver sa propre fille des ardeurs de Schumann, les deux jeunes gens se fiancèrent. On comprend sous cette optique l'éloge de Schumann que Wieck adressa au père d'Ernestine : **« Que de choses j'aurais à écrire sur cet être un peu fantasque, têtu, mais noble, splendide, enthousiaste, admirablement doué, d'une vaste culture, écrivain et musicien de génie. »**

Or la famille von Fricken habitait la petite ville d'Asch. C'est là l'origine des quatre lettres correspondant aux quatre notes que cite le sous-titre : **« Scènes mignonnes sur quatre notes »**. Schumann nous renseigne d'ailleurs lui-même sur les circonstances qui l'ont amené à composer ces pièces : **« Une de mes connaissances musicales étant originaire d'une petite ville du nom d'Asch, et les quatre lettres constituant ce nom, figurant également dans le mien, j'eus l'idée d'en retenir la signification musicale comme point de départ d'une série de courtes pièces, de la même manière que Bach s'y était employé par rapport à son patronyme. Sollicité par cette fantaisie, une pièce succédait à l'autre sans que je m'en aperçoive, et ceci coïncidant avec la saison du carnaval 1835, j'ajoutai les titres, une fois la composition terminée, et leur donnai la dénomination générale de Carnaval. »**

On reconnaît là bien le plaisir du littéraire à ajouter des titres, la joie du connaisseur à placer des étiquettes sur des objets identifiés, sans y attacher d'ailleurs une trop grande importance. On peut songer aussi à l'art de Couperin chez qui également des titres descriptifs évoquent des personnages, des tableaux, des atmosphères.

Explication des lettres musicales :

La théorie musicale allemande ne désigne pas les notes comme nous par les syllabes do, ré mi..., mais elle a conservé l'ancienne dénomination alphabétique. Notre gamme de Do se dit en allemand : C, D, E, F, G, A, H, C. A l'origine, on partait de A = la. Puis la lettre B a été réservée au si bémol, le si naturel étant désigné par H. Pour les dièses, on ajoute à ces lettres la terminaison is, pour les bémols celle de es, sauf pour mi bémol = Es et la bémol = As. Mi bémol se prononce donc comme la lettre S, et la bémol est formé par les lettres A et S. Ainsi la suite de ces quatre lettres, l'anagramme musical ASCH, peut se traduire de différentes manières :

ASCH = la, mi b, do, si ;
AsCH = la b, do, si ;
SCHA = mi b, do, si la.

Les quatre notes données par ces quatre « **lettres dansantes** » sont donc à la base de ce roman de bal en vingt numéros. Partout on les retrouve, tantôt ouvertement, tantôt cachées, dans la formation thématique des différents morceaux. Comme déjà dans l'op. 1 « **ABEGG** », ces quatre notes sont utilisées dans l'esprit de la variation, non pas variation d'un thème donné, mais pièces variées comportant cet élément d'unité d'un dessin de quelques notes qu'on retrouve partout.

Schumann a jugé très modestement ses propres pièces : « **L'ensemble n'a peut-être pas une grande valeur artistique, mais il peut offrir un certain intérêt résidant dans la variété des diverses représentations imaginatives qui s'y voient caractérisées...** » Le temps s'est chargé d'infirmer cette opinion critique de l'auteur, et l'œuvre est considérée aujourd'hui comme une des plus caractéristiques et des plus réussies. Le « **Carnaval** » a été exécuté pour la première fois à Prague, par Clara Schumann, en 1837, et donné en première audition à Paris, par la même artiste, en 1839. Reçue assez froidement par les critiques et certains publics, l'œuvre a pourtant enthousiasmé les pianistes, depuis Liszt, dont voici le jugement significatif : « **Les musiciens et ceux qui passent pour des connaisseurs ont tous les oreilles trop bouchées pour apprécier le Carnaval.** »

Structure de l'œuvre :

On a souvent reproché à cette œuvre son manque de structure, de plan musical à proprement parler. C'est un fait qu'il n'y a rien de prémédité, de préorganisé, et que la disparité des titres donne presqu'une impression d'incohérence. Schumann a d'ailleurs avoué lui-même que les morceaux sont nés spontanément de la force des sentiments et de l'inspiration. Il s'agit d'une simple succession de pièces dont la brièveté et la simplicité est le garant de la sincérité, d'illuminations d'un artiste romantique, jeune et fougueux, qui justement ne veut pas être forcé de se plier à la pédanterie scolastique de vieux préjugés et pour qui l'inspiration prime tout. Le seul lien entre toutes les pièces, ce sont ces quatre notes qui ont pu malgré tout donner naissance à des morceaux d'une diversité effarante. Mais d'autre part, le tout est également cimenté par l'encadrement que constituent les deux piliers extrêmes, le « **préambule** » et la « **marche des Davidsbündler** », dont le dernier reprend aussi des éléments du premier, réalisant ainsi, musicalement et scéniquement, une unité cyclique de ces nombreuses scènes de bal.

ANALYSE DETAILLEE

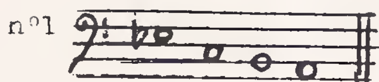
1. Préambule

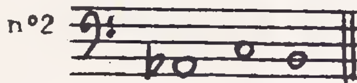
Le Carnaval commence par un somptueux préambule, une espèce d'ouverture mi-solennelle, mi-joyeuse, à la fois noble et ironique, préfigurant la variété bariolée des masques et des personnages qui vont défiler. La structure de la pièce est librement rhapsodique, mais peut se ramener souvent, comme dans la plupart des pièces courtes et de genre improvisé, à un schéma symétrique ternaire de forme lied ABA.

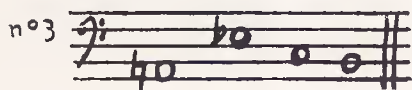
Dans l'introduction, **quasi maestoso** à 3/4 en La b majeur, un thème claironnant, de rythme vigoureusement pointé (mes. 1-6), revient effectivement d'une manière variée et amplifiée (mes. 15), après une phrase centrale de même rythme (mes. 7).

Piu mosso (mes. 25), un brillant unisson de dominante annonce un rythme de valse et présente immédiatement une petite cellule génératrice de mouvement, dont la répétition inlassable dans la première phrase, sur pédale répétée de tonique, figure l'animation tourbillonnante du bal. Remarquons sous ce mouvement de valse l'ambiguïté du balancement binaire de l'accompagnement. Puis (mes. 35) s'enchaîne une seconde phrase en mi b sur pédale de dominante. Ensuite (mes. 47), on revient en la b, et la cellule génératrice s'incorpore à une phrase plus importante, modulant par ré b majeur et si b mineur. Le rythme de valse disparaît souvent dans une complexité rythmique résultant à la fois des nombreuses syncopes de la main droite et de l'alternance binaire de l'accompagnement de la main gauche.

Animato (mes. 71). Un malicieux divertissement rythmique, chromatique et modulant interrompt pour un moment la valse pour aboutir (mes. 79) à un retour varié du mouvement de valse précédent, dont la cellule motrice se développe en arpèges, rame-







nant finalement le ton principal, arrondissant ainsi très librement d'ailleurs la forme ABA de cette valse centrale.

Vivo (mes. 87). C'est le départ d'un mouvement général qui va s'animant crescendo, ramenant (mes. 102) un rappel du début de la valse et s'enchaînant au **presto terminal** (mes. 114), tourbillon final sur pédale de tonique, une formidable montée de la tension sur des syncopes de la main droite et le balancement rythmique binaire de la main gauche.

Après un semblant de volonté d'organisation suivant le plan ABA, on constate donc un éclatement de toute velléité formelle traditionnelle. Signalons que le thème ASCH n'est pas encore apparu dans ce préambule.

2. Pierrot

Moderato à 2/4 en mi b majeur.

Voici le premier personnage carnavalesque, Pierrot, dont la mélancolie va s'opposer tout à l'heure à la pétulance d'Arlequin. C'est là qu'apparaît pour la première fois le thème générateur ASCH : voir mes. 1-2 à la main gauche, la bécarre, mi b, do, do b = si ; le motif est repris par la main droite (mes. 5-6) et revient au retour du thème (mes. 25, 29, 33, 37). Accompagnées en sixtes ou tierces parallèles, la quinte diminuée, puis la descente chromatique donnent à ce dessin une allure bien mélancolique.

C'est une pièce de forme-lied ABA complétée par une petite coda. Une première phrase de huit mesures évolue sur pédale de tonique. Après une phrase centrale conçue sur un thème harmonique syncopé de quatre mesures répétées quatre fois, le retour de la première phrase arrondit la forme lied. A remarquer comme conclusion de chaque demi-phrase de quatre mesures, le petit dessin rythmique descendant de deux croches — noire qui revient toujours semblable à lui-même à travers toute la page. C'est comme les faux-pas d'un Pierrot trébuchant avec une petite grimace désabusée. Une brève coda, cadence parfaite avec note de passage chromatique, alternant avec le faux-pas de Pierrot, se termine par un audacieux retard de dominante sur tonique.





3. Arlequin

Vivo à 3/4 en si b majeur.

Voici maintenant un autre personnage typiquement carnavalesque, Arlequin, vif, sautillant, pétulant, tout à l'opposé de Pierrot. Il semble envier à ce dernier le succès public et cherche à le surpasser avec des bonds plus osés et plus capricieux. C'est encore une pièce construite selon la forme-lied ABA sur le thème générateur ASCH qu'on reconnaît dans les quatre premières notes supérieures de la main droite, partiellement aussi à la mesure 3, revenant naturellement avec tous les retours de thème. Une première phrase de huit mesures est répétée à l'octave supérieure, se terminant chaque fois en burlesques triples octaves descendantes. Remarquer la curieuse accentuation rythmique du début du thème. La phrase centrale (mes. 17) développe quelque peu l'élément rythmique et l'élément final du thème. Et la pièce se termine par le retour intégral de la première phrase (mes. 29).

4. Valse noble

Un poco maestoso à 3/4 en si b majeur.

Une gracieuse et élégante « **valse noble** » — souvenir de Schubert — réunit les convives de ce bal, noble par sa mélodie quelque peu langoureuse, noble aussi par les harmonies recherchées et changeantes. C'est encore une pièce de forme ABA. Le motif de tête comporte également les quatre notes, mais dans l'inversion que voici : ASHC. Dans la première phrase, remarquons la démarche descendante par degrés conjoints de la basse qui part sur un sol b formant avec le reste une harmonie de septième diminuée. La mélancolie plus langoureuse de la phrase centrale modulante est accentuée par de nombreux départs sur une dissonance de seconde de la main droite. A sa reprise, le thème principal est d'abord présenté sans octaves de la main droite sur une

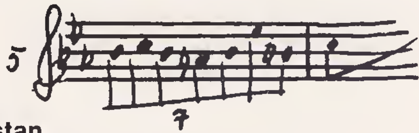


basse plus chantante en notes tenues, avant de revenir comme au début, mais dans une courbe conclusive unique, plus ample et avec des raffinements harmoniques supplémentaires.

5. **Eusébius**

Adagio à 2/4 en mi b majeur.

Eusébius, le rêveur, avec son « **vague à l'âme** » doucement sentimental, est représenté par une mélodie tendrement sinueuse, au rythme flottant de divisions irrégulières (septolets, quintolets, triolets), aux harmonies également vagues et imprécises, avec leur manque de basse fondamentale, avec leurs notes de passage, retards et appoggiatures longues. La pièce est conçue sur une alternance de deux éléments thématiques, l'un en septolets, l'autre en quintolets et triolets, tous deux répétant inlassablement le grupetto du début, expression de tendresse, formant par leur alternance une structure dérivée de la forme ABA et que l'on peut schématiser de la manière suivante : AABABABA. Avec pudeur, la signature ASCH est cachée dans le motif de tête, mais elle est sensible malgré tout (voir quatrième, sixième, septième et huitième notes = ASHC).



6. **Florestan**

Passionato à 3/4 en sol mineur.

A l'opposé d'Eusébius, voici Florestan le passionné, l'ardent, le bouillant, le fantasque. Son caractère se traduit par un capricieux mélange d'élans impétueux et d'alanguissements soudains, dont résulte une structure morcelée, moins claire et moins rigoureuse que les précédentes. Le motif ASCH apparaît dès le départ à la main droite (mes. 1, 3, 7, 11, 13, etc.). Ce motif de départ deux fois repris est complété (mes. 4) par un bond impressionnant suivi d'une dégringolade arpégée, le tout étant repris (mes. 11).



Adagio (mes. 9) s'insinue un thème nouveau qui aussitôt s'évanouit pour n'être énoncé complètement que plus loin (mes. 19). Schumann se cite lui-même ; c'est le thème de départ des Papillons, dont il se souvient ici, pendant quelques mesures, avant de conclure (mes. 23) par une troisième reprise du premier motif de cette pièce. L'agitation du personnage se traduit aussi par une équivoque tonale, le sol mineur introduit au départ par un bel accord de neuvième de dominante cède le pas sous le même motif de tête (mes. 7) au ton relatif de si b majeur. La partie centrale, tout en introduisant un élément chromatique nouveau, conserve nettement les éléments thématiques du début et, après un bref développement modulant (mes. 37-44), réintroduit un retour raccourci, renforcé et accéléré de la première partie, ce qui permet donc de reconnaître dans la pièce, malgré tout, une structure ternaire. Le morceau ne se termine pas par une cadence résolutive, mais s'enchaîne directement au suivant.

7. **Coquette**

Vivo à 3/4 en si b majeur.

C'est le portrait musical d'une coquette vaniteuse qu'Alfred Cortot comprend comme ceci : « **On pourrait dire que cette pièce débute par une succession de coups d'éventail... Puis, articulé sur l'énonçiation de ASCH, un capricieux dessin mélodique va s'évertuer à suggérer et les provocations et les chatteries qui font l'ordinaire d'une attitude féminine sûre de son pouvoir...** » La structure ternaire est précédée d'une courte introduction de trois mesures au rythme caractéristique pointé qui dominera toute la pièce, une simple cadence établissant la tonalité nouvelle de si b majeur. On reconnaît ensuite (mes. 4) dès le départ du motif de la première phrase les quatre lettres musicales ASCH. Après une étendue de deux fois seize mesures, une plus courte partie centrale prend encore le départ sur le même motif ASCH (mes. 36) pour moduler par do mineur et sol mineur. Et avec le retour au ton principal revient aussi de nouveau la première partie, arrondissant ainsi la nette structure ternaire de la pièce. La reprise est presque textuelle ; tout juste les dernières mesures reprennent en guise de conclusion le dessin des trois mesures introductives ; la belle s'en va en agitant son éventail.



8. **Réplique**

Dans le même mouvement à 3/4 en si b majeur.

Prolongation de la pièce précédente, la Réplique est conçue en effet à partir des mêmes éléments. On y reconnaît notamment ce motif rythmique de l'introduction précédente (l'éventail) alternant avec un motif plus mélancolique en noires qui n'est autre que celui de la main gauche de cette même introduction. La coquette a-t-elle trouvé un interlocuteur assez naïf pour la prendre au sérieux ? Curieusement la pièce se termine sur une cadence en sol mineur.

Sphinxes.

C'est ici, après la pièce n° 8, que se trouvent dans la partition les trois notations représentant à l'état embryonnaire les éléments mélodiques issus des quatre lettres utilisées par Schumann dans l'ensemble des pièces du Carnaval. Remarque en bas de la page : « **Les sphinxes dans l'écriture musicale se rapportent au nom d'ASCH et ne doivent pas être joués.** » Il y a là un mystère musical fait de notes injouables, unissant au nom de la ville d'Asch celui de Schumann lui-même, qui comporte effectivement aussi ces mêmes lettres musicales. Sachant que les sphinxes sont aussi de gros papillons nocturnes, faut-il y voir une allusion à la pièce suivante, intitulée justement « **Papillons** » ?

9. Papillons

Prestissimo à 2/4 en si b majeur.

C'est encore un tableau carnavalesque. Les Allemands connaissent en effet des masques en forme de papillons assez semblables à ceux qu'on appelle chez nous des « **loups** ». On peut donc imaginer une joyeuse conversation et les ébats d'une troupe de jeunes gens masqués, ce qui peut effectivement aussi suggérer le vol folâtre des papillons.

Dans la première partie, une espèce de fanfare populaire (quasi corni), le motif ASCH est utilisé toutes les deux mesures au départ d'un alerte dessin de doubles croches, d'abord à la main droite, puis (à partir de la mes. 11) à la main gauche, au-dessus d'une espèce de polka bien rythmée. Une deuxième phrase, avec un jeu alternatif des deux mains en groupes de deux doubles croches, fait ressortir sf une basse chromatique ascendante. Le motif ASCH se retrouve curieusement syncopé dans la suite de cette deuxième partie (mes. 25), qui par ailleurs est harmoniquement très riche en enchaînements d'accords de neuvièmes. Ad libitum, on peut reprendre la première partie pour parfaire une fois de plus la forme-lied ABA.

10. A.S.C.H. - S.C.H.A. Lettres dansantes.

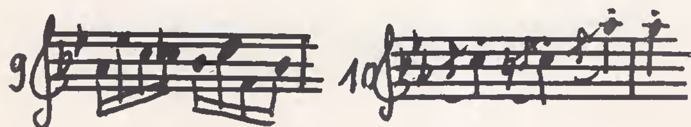
Presto à 3/4 en mi b majeur.

Tout à l'heure c'était les sphinxes. Maintenant ce sont les lettres dansantes. Schumann semble réellement obsédé par le secret des diverses combinaisons de ces quatre lettres unissant son nom à celui de la ville d'Ernestine. Le nom d'ASCH apparaît maintenant en trois notes seulement et sous cette seule forme : As = la b, C = do, H = si (les trois premières notes du thème). Mais ces mêmes notes sont répétées de si nombreuses fois au cours de la pièce que le titre est absolument justifié.

Et pour ces lettres dansantes, la danse prend la forme d'un rondo qu'on peut représenter schématiquement, en tenant compte de la reprise « **da capo** » : ABACABA, chacune de ces phrases ayant une longueur de huit mesures. Deux passages épisodiques, dont le premier est d'ailleurs également issu du motif ASCH, alternent donc avec cette espèce de refrain que constitue la première phrase de huit mesures. En dehors de quatre mesures (de 13 à 16) où l'on peut voir dans la basse l'appoggiature supérieure de la dominante, tout se passe harmoniquement sur une longue et unique pédale de dominante, répétée dans chaque mesure.

Les pièces suivantes :

11. Chiarina. - 12. Chopin. - 13. Estrella. - 14. Reconnaissance. - 15. Pantalon et Colombine. - 16. Valse allemande. Intermezzo : Paganini. - 17. Aveu. - 18. Promenade. - 19. Pause. - 20. Marche des Davidsbündler contre les Philistins.



AGREGATION DE MUSIQUE ET DE CHANT CHORAL

A la suite du stage qui vient de se tenir à Paris et dont l'immense succès prouve la nécessité, notre collaborateur Yves Hucher, qui a été invité à y prendre part, nous communique en hâte quelques « notes » dont l'urgence apparaît clairement.

• La question de la « théorie de l'imitation aux XVIIe et XVIIIe siècles », dans la littérature et les beaux-arts, est limitée à la production française (sauf lorsque des incursions dans le domaine étranger s'avèrent indispensables).

Par contre, la « musique » y conserve son droit de cité dans les « Beaux-Arts », à condition toutefois de ne pas transformer la « dissertation de caractère général » en une « dissertation d'histoire de la musique ».

Enfin, il s'agit de la « théorie » de l'imitation et de son évolution, donc d'un problème d'esthétique qui comporte deux points : imitation de l'Antiquité et de certains « modèles », et imitation de la nature, ou, si l'on préfère : l'imitation des grecs, des latins et des étrangers, est un des aspects de l'imitation de la nature.

Nos deux prochains articles, comme les deux derniers sujets de devoirs que nous proposons à nos correspondants, traiteront d'ailleurs de cette question dans son ensemble.

• En ce qui concerne la question consacrée au *Quattrocento* — question à ne pas négliger ! — nous ne saurions trop renvoyer nos lecteurs à l'avis publié dans *L'E.M.* de janvier : M. Michel Carey (chargé des Affaires culturelles, Ministère d'Etat, Principauté de Monaco) a bien voulu accepter de corriger des devoirs sur cette question et de les renvoyer accompagnés d'un important corrigé ronéotypé. Nos lecteurs ont intérêt à ne pas dédaigner cette offre !

• Pour la dissertation de caractère général comme pour celle d'histoire de la musique d'ailleurs, les personnalités qui président aux destinées de l'agrégation de musique insistent bien sur le point suivant : ce ne sont pas des épreuves de connaissances encyclopédiques mais de réflexion. A partir d'un petit nombre d'exemples bien choisis, il s'agit de témoigner de l'aptitude à construire un raisonnement ordonné en vue d'une conclusion déterminée, et à s'exprimer dans une langue correcte.

• La *leçon devant le jury* s'adresse toujours à des élèves de classes terminales. Le candidat doit « oublier » le jury et chercher à faire une leçon vivante. Elle porte exclusivement sur l'une des œuvres du programme et elle est suivie d'un entretien d'une dizaine de minutes. On insiste sur l'importance qui s'attache à la judicieuse utilisation des six heures de préparation, sans négliger une sorte de « répétition pour soi » — ce que nous avons appelé le « magnétophone intérieur » qui tiendra compte du temps de la leçon : une demi-heure.

• Le *commentaire d'un fragment enregistré non identifié s'adresse,* de même, à une classe d'un niveau précisé (généralement une classe de terminale). Si le candidat reconnaît l'œuvre et son compositeur, il peut prendre pour thème sa « situation » dans le temps ou dans la production de l'auteur ; s'il s'agit d'un texte ignoré du candidat et qu'il n'identifie pas, il peut faire l'analyse du passage entendu ; mais il lui est également loisible d'envisager une « critique de l'enregistrement », « un commentaire de l'interprétation », comme le précise d'ailleurs l'arrêté du 21 août 1974.

• Enfin, à la différence de la question sur la théorie de l'imitation, le problème du « Naturalisme dans le théâtre lyrique de 1900 à nos jours » ne doit pas se limiter à la musique française : Berg et Menotti « sont » au programme. De même, la date « 1900 » ne peut s'entendre impérativement et l'on a le droit de parler, par exemple, des œuvres d'Alfred Bruneau quelque peu antérieures à 1900.

René BERTHELOT
Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans

Une notion mal éclaircie : LES SONS "HAUTS" ET LES SONS "BAS"

Les mots, comme les objets, s'usent à servir, et leur vraie signification cesse parfois de nous frapper, comme des choses familières sur lesquelles nos yeux, à la fin, passent sans presque les voir. Ainsi en est-il de deux qualificatifs qui appartiennent cependant au vocabulaire fondamental de la musique.

Nous parlons en effet, sans aucun trouble ni embarras, de sons « hauts » et de sons « bas ». Or, que qualifions-nous ainsi ? Des sons qui, en fait, ne se distinguent que par un nombre plus ou moins grand de vibrations pendant une fraction de temps donnée — c'est-à-dire la « fréquence ». Les sons à fréquence « élevée » nous donnent en effet une impression de hauteur, alors que les sons à « basse » fréquence suggèrent à notre esprit une position contraire. De là toute une terminologie métaphorique : les mouvements mélodiques « ascendants » ou « descendants », l' « échelle » des sons et les « degrés » de la gamme. On va même jusqu'à cette figure : le « bas » et le « haut » du clavier, alors que celui-ci est parfaitement horizontal. Tout cela est évident. Mais notre problème est précisément de nous demander ce qui motive cette irrésistible représentation mentale, laquelle, répétons-le, ne repose sur aucune réalité objective. Si l'on veut bien y réfléchir, cette projection dans l'espace n'est pas plus motivée que s'il s'agissait de couleurs, celles-ci, comme les sons, n'étant, on le sait, que des phénomènes vibratoires perçus par la rétine. Si quelqu'un, par exemple, nous venait parler de couleurs « hautes » ou « basses », nous le regarderions, j'imagine, avec un étonnement plein d'arrière-pensées sur son état psychique. Il est vrai qu'on utilise dans ce cas un autre jeu d'images : les tons « froids » et les tons « chauds », impressions toutes subjectives, elles aussi, et sur lesquelles on pourrait à bon droit s'interroger — ce que nous ferons tout à l'heure. Revenons pour l'instant à la musique.

Que ce soit d'abord pour dire que l'énigme qui nous préoccupe a frappé, comme on pense, beaucoup d'esprits avant nous. Berlioz, dans les pertinentes réflexions qu'il a réunies sous le titre *A travers chants,* s'exprime même sur ce point avec une nuance d'humeur — ce qui n'a rien pour étonner de sa part. L'irritable Hector écrit en effet : « On dit monter et descendre pour évoquer le mouvement des corps qui s'éloignent ou se rapprochent du centre de la terre. Je défie qu'on trouve un autre sens à ces deux verbes. Or, le son, impondérable comme l'électricité ou la lumière, ne saurait s'éloigner ou se rapprocher du centre de la planète. » Et cependant Berlioz, comme tous ses confrères, n'a pas manqué de traduire ce double mouvement par des sons graves ou aigus, c'est-à-dire bas ou hauts. En fait, on ne trouverait pas, du moins en Occident, un seul compositeur qui n'ait été gouverné par ce principe. Prenons d'abord deux exemples bien gros et bien élémentaires. Lorsque Wagner, dans le prélude de *Lohengrin,* veut dépeindre l'arrivée du Saint-Graal, porté par les anges, au monastère du Monsalvat, il commence par une nappe de sons suraigus qui semble flotter au-dessus de nos têtes. Partant de là, des violons passant aux flûtes et aux clarinettes, puis aux cors et aux bassons, le cortège céleste, dans un crescendo du reste admirable, parvient enfin sur la terre ferme, accueilli par les « gros cuivres ». Dans *Faust,* le bon vieux *Faust* des familles, lorsque Marguerite demande aux « anges radieux » — pour la rime autant que pour son salut ! — de « porter son âme au sein des cieux », Gounod ne manque pas de lui faire répéter sa phrase par des modulations étagées qui semblent la hisser jusqu'au radieux séjour. Il est du reste remarquable que les sons aigus et graves correspondent aussi aux notions de lumière et d'ombre, comme on le voit, par exemple, dans la scène des souterrains du château, au deuxième acte de *Pelléas et Mélisande,* ou dans l'éblouissant *Lever du jour* de Maurice Ravel, l'une des pages maîtresses de *Daphnis et Chloé.* Mais on pourrait choisir des illustrations plus subtiles. Dans l'une de ses Passions, Jean-Sébastien Bach, par une retombée de la voix du Récitant, a montré jusqu'à l'inclinaison de la tête du Christ au moment de la mort, comme les vieux architectes l'ont eux-mêmes évoquée dans le plan des nefs romanes, par l'obliquité de la partie supérieure de la croix, entre le transept et l'abside. Henri Duparc, l'un des plus merveilleux plasticiens du langage musical, nous a, dans *Phydilé,* rendu sensible la « courbe éclatante » de l' « astre incliné » que lui proposait Leconte de Lisle, par un transfert quasi graphique de cette trajectoire dans la mélodie

vocale. Mieux encore, pour dépeindre le sommeil de son héroïne, il a figuré, par de délicats soulèvements d'un petit motif interne, la paisible respiration de la belle dormeuse.

En bornant là de tels exemples, qu'on pourrait multiplier à l'infini, je crois cependant utile de noter que cette tendance interprétative est non moins sensible dans le langage parlé, et notamment dans la diction des vers. J'ai possédé autrefois un vieux disque à aiguille où l'excellent Denis d'Inès interprétait plusieurs fables de La Fontaine, et j'ai encore dans l'oreille la façon dont il terminait *Le chêne et le roseau.* Sa voix, dans l'avant-dernier vers :

Celui de qui la tête au ciel était voisine

s'allégeait comme une mélodie de flûte, alors que pour l'ultime :

Et dont les pieds touchaient à l'empire [des morts

elle descendait par degrés jusqu'au sombre registre du basson. Or, non seulement une telle façon de dire nous semble aller de soi, mais une interprétation contraire nous paraîtrait ridicule et comique.

La cause est donc entendue : les sons qualifiés « hauts » ou « bas », en dépit de tout fondement scientifique, nous semblent cependant évoluer dans l'une et l'autre de ces deux directions, entre zénith et nadir. Reste à découvrir le « pourquoi » de ce décalque subjectif sur l'écran de notre sensibilité.

***

Dire que nous nommons « hautes » les notes qui s'écrivent en haut de la portée, et « basses » celles qui sont dans le bas serait, faut-il le dire, une naïveté comparable à celle de ce moine prêcheur qui louait la Providence d'avoir fait couler les fleuves à proximité des villes ! Il est en effet évident que, de même que la parole a précédé l'écriture, la transcription graphique des sons ne fut sans doute qu'une trouvaille tardive, succédant à une longue période orale. Cependant, toute l'histoire de la notation musicale est là pour attester que, chez l'homme, ce transfert spatial paraît inné; il n'est, pour s'en convaincre, que d'observer ses premiers signes : les neumes, cette écriture étoilée, ces sortes de voies lactées qui traversent nos vieux antiphonaires. Dans ce cortège de signes, y a-t-il correspondance entre le « haut » et le « bas » du dessin graphique avec l' « aigu » et le « grave » du dessin musical ? On ne saurait guère en douter et, sur ce point, M. Jacques Chailley, dans son très instructif ouvrage *La Musique et le Signe* [1], fait une remarque d'un grand intérêt : le plus simple des « neumes-accents », la « virga », *qui commande une montée de la voix* [2], est représenté par une ligne oblique allant de gauche à droite et *de bas en haut,* figure probablement inspirée par l'accent *aigu* de l'écriture grecque — qui est demeuré tel dans la nôtre [3]. Sur le mouvement ascendant de cette flèche, il est également impossible de se tromper, les signes musicaux accompagnant un texte qui va dans le sens traditionnel en Occident, et non de droite à gauche, comme fait l'écriture hébraïque, ce qui changerait tout [4] ! On tient donc là, semble-t-il, un témoignage très ancien du sens directionnel des sons. Mais, va-t-on m'objecter, cela ne fait guère avancer notre problème, puisque cette constatation ne nous dit pas comment un tel sentiment a pu se former chez nos lointains ancêtres. Car il a bien fallu qu'une image mentale préexistante commandât l'allure du dessin, et non le contraire. A mon avis, la source de tout cela ne se trouve ni dans l'élaboration de la notation, ni dans la faculté, naturelle à l'homme, elle aussi, de matérialiser l'immatériel, de donner à l'abstrait une figure concrète, en un mot dans sa psychologie, mais bien et tout bonnement dans sa physiologie.

Je m'en voudrais pourtant de passer sous silence une théorie assez « farfelue » que j'ai trouvée dans un vieux *Traité des bruits de la Nature,* malheureusement anonyme, mais dont l'auteur semble bien avoir fréquenté Bernardin de Saint-Pierre. A entendre cet observateur de la Création, nous parlerions de sons « hauts » et « bas » parce que, dans le monde animal, les soins aigus résultent de petits organes phonateurs, en particulier ceux des oiseaux, qui évoluent au-dessus de nos têtes, tandis que les sons graves — par exemple le meuglement des bovidés — sont émis par des animaux volumineux, lourdement attachés à la glèbe de ce bas monde ! C'est un peu, comme on voit, l'histoire du gland et de la citrouille. L'inconvénient est que le tonnerre, qui possède une assez grosse voix, se tient aussi dans les nuées, alors que certains insectes vivant au ras du sol, cachés « dans l'herbe fleurie » comme le grillon du gentil Florian, ont des chants (ou tout au moins des bruissements d'élytres) encore plus aigus que la gent volatile. Il semble donc sage de ranger cette théorie dans l'armoire aux billevesées.

Dès lors, où est la clef de l'énigme ? Nous disions tout à l'heure que la solution ne pouvait être que dans l'homme. S'il en est ainsi, où se trouverait-elle mieux que dans sa voix, son instrument naturel ? Il est en effet indéniable que l'homme qui chante a la sensation physique du son qui s'élabore en lui, et c'est sans doute là que nos frères humains ont recueilli leur premier sentiment d'une « direction » des sons. Nos expressions voix « de poitrine » et voix « de tête » n'en sont-elles pas un témoignage ? Il y a là, certes, un langage imagé, la source de la voix

étant toujours le larynx. Mais il est vrai que, dans la voix de poitrine — et surtout dans l'émission dite « poitrinée », familière aux contralti — l'artiste lyrique a l'impression de puiser les sons dans sa cage thoracique, tandis que, dans l'émission « de tête », il les sent résonner dans les cavités osseuses de la face (ce « violon d'os », comme dit poétiquement Cocteau). Bien mieux : certains professeurs de chant disent que le « nœud » de cette vibration aérienne doit donner à l'élève l'illusion de se former *au-dessus* de sa tête.

Sur le chemin sablonneux et malaisé de cette recherche, j'avoue que la révélation décisive, comme dans un film policier, m'a été subitement offerte par une œuvre d'art célèbre : les *Enfants chanteurs,* de Della Robbia, reproduite ci-dessous :



Dans cette représentation saisissante de la mimique des chanteurs, on devine en effet que le plus jeune des enfants doit crier un peu trop au gré du maître de chant, si l'on en juge par le geste modérateur de ce dernier (à droite). Or, lorsqu'un enfant crie, c'est presque toujours parce qu'on lui impose un registre trop aigu, qui demande plus d'effort que le grave ou le médium. Cette constatation se vérifie d'ailleurs dans le langage puisque — la remarque a son intérêt — les qualificatifs « hauts » et « bas » expriment aussi une notion d'intensité, comme le prouvent nos expressions « à voix basse » et « à haute voix ». C'est pourquoi le petit Florentin lève ici la tête, comme pour attraper une note *plus haute que lui.* A l'inverse, le chanteur du milieu, visiblement adulte, fait un mine caractéristique chez les basses, qui est de se rengorger en abaissant le menton, position plus favorable à l'émission des sons graves. A titre de contre-épreuve, qu'on veuille bien demander à n'importe quel enfant de chanter une octave ascendante, et l'on verra aussitôt s'esquisser ce mouvement de petit coq lançant son coquerico [5]. Telle est, fort probablement, l'explication de l'énigme linguistique des sons « hauts » et des sons « bas ». C'est un peu, comme on voit, l'œuf de Christophe Colomb.

***

Après cela, le lecteur qui trouverait la réponse trop terre à terre peut fort bien en imaginer une autre, voire récuser toute solution explicative. Nous évoquions tout à l'heure les tons « chauds » et les tons « froids » des peintres. De leur côté, beaucoup de musiciens ont une vision « colorée » des timbres ou des tonalités. Ces dernières nous semblent même également « situées » dans l'espace, puisque Vincent d'Indy parlait souvent de modulations « ascendantes » ou « descendantes » selon qu'on allait vers les tons diésés ou bémolisés, vers le cycle des dominantes ou celui des sous-dominantes, aussi distincts pour un musicien que le « côté cour » et le « côté jardin » pour un acteur. Et que dire des « correspondances » baudelairiennes ou de la « couleur des voyelles », dont fait état le fameux sonnet de Rimbaud ? Comment « expliquer » tous ces phantasmes subjectifs ? Tant d'interrogations montrent bien que, chez le musicien comme chez le poète, le cerveau n'est pas un domaine où s'exercent seulement logique et raison, mais un subtil réseau de références et d'interférences; une sorte de ruche où impressions et intuitions font un perpétuel va-et-vient d'abeilles affairées que nous ne comprendrons sans doute jamais entièrement.

---

1. Editions Rencontre (Lausanne, 1967).
2. Rappelons que les premiers neumes indiquaient seulement des directions vocales. Il est piquant de constater que la nouvelle notation de certains musiciens modernes semble vouloir revenir à cette signification élémentaire.
3. A cela près que nos habitudes graphiques nous le font tracer, comme l'accent grave d'ailleurs, de bas en haut, alors qu'on peut imaginer que les vieux scribes musiciens dirigeaient leur plume en sens contraire.
4. Il serait d'ailleurs intéressant de rechercher comment les choses se passent dans les premières notations musicales du peuple hébreu.
5. Ce mouvement s'observe aussi chez les trompettistes, clarinettistes, etc. Mais, dans ce cas, c'est peut-être la notion acquise des sons « hauts » et « bas » qui détermine ce geste.

ORGANOLOGIE

La flûte traversière moderne Théobald BOEHM

Roger COTTE

a) Bibliographie

Cf. le précédent article (*E.M.*, n° 222, novembre 1975).

b) Généralités

L'instrument mis au point par Théobald Boehm entre 1830 et 1850 environ, et aujourd'hui universellement adopté dans les orchestres et par les solistes, peut ainsi se décrire :

On le construit en général en métal (parfois le tube est en bois, pour les instruments de facture allemande notamment). Ce métal peut être un alliage dit *maillechort,* toujours argenté, pour les flûtes de qualité moyenne ou médiocre, de l'argent massif (parfois doré) ou de l'or pour les très beaux instruments. Il existe même une flûte de platine construite vers 1935 aux U.S.A. pour le flûtiste Georges Barrère [1]. Plus aisés à travailler, l'or et l'argent autorisent l'élaboration d'instruments beaucoup plus finement réglés que ceux en maillechort argenté.

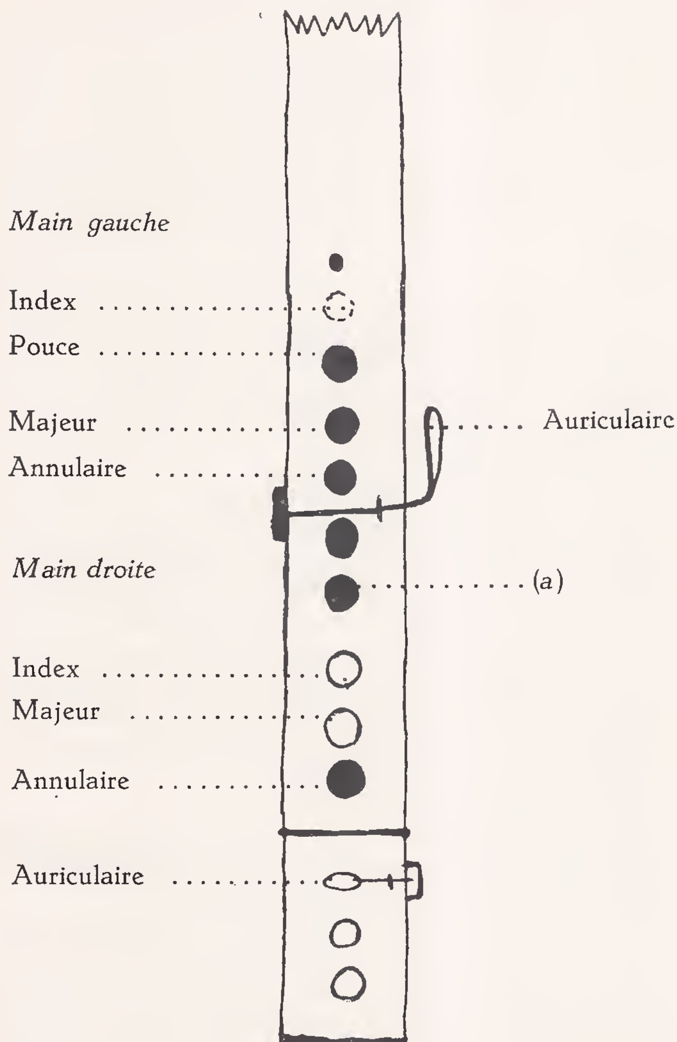
La flûte Boehm, à l'inverse de l'ancienne flûte, affecte une perce à peu près complètement cylindrique, à l'exception de la tête, sensiblement conique, mais en sens inverse de l'ancienne flûte (ici le sommet du cône se trouve vers le « haut » de l'instrument, du côté opposé à l'extrémité ouverte).

Elle se démonte en trois parties : la *tête* (dite aussi *embouchure*), le *corps*, la *patte d'ut,* dite parfois « petit corps ». La position des lèvres de l'instrumentiste est exactement la même que sur la flûte traversière ancienne, telle que nous l'avons décrite dans le précédent article [2]. L'organisation mécanique et acoustique de l'instrument est en revanche radicalement différente. Ici, les trous percés le long du tube sont suffisamment larges pour arrêter avec précision la longueur de la colonne d'air. D'éventuels doigtés « en fourche » (sauf dans l'extrême aigu) sont absolument dépourvus d'effet, mis à part les possibilités offertes volontairement par trois petits trous situés au-dessus (à gauche) de la main gauche. Au contraire de l'ancienne flûte, qui était diatonique, ici, les trous sont disposés chromatiquement et situés en fonction des lois mathématiques et acoustique, sans égard pour les dimensions des mains et des doigts de l'interprète. Un mécanisme ingénieux permet de commander les « plateaux » assumant le bouchage des seize trous (treize disposés chromatiquement, deux facilitant certains trilles et l'émission de certaines notes aiguës, un — clef de sol dièze — faisant double emploi pour des raisons de commodité mécanique) avec seulement neuf doigts disposés sans contrainte. Le dixième doigt (pouce de la main droite) assume le maintien de la flûte.

On retrouve sur la flûte Boehm quatre clefs déjà connues des anciens flûtistes : la vieille clef de mi bémol-ré dièze, la clef de sol dièze et les deux clefs (ut et ut dièze) de la patte d'ut. Des tringles disposées longitudinalement assument, grâce à de savants « enclenchements », la possibilité de boucher jusqu'à trois trous avec un seul doigt. Dans certains cas, de pseudo-doigtés en fourche permettent de détailler un à un les différents chromatismes. Ce doigté, par exemple, utilisé pour l'intonation du fa dièze, est en fait un doigté ouvert, l'abaissement du quatrième doigt de la main droite ne servant qu'à maintenir fermée la clef (*a*) qu'on ne peut atteindre naturellement (*voir cliché en page suivante*).

Ce système permet l'émission de deux octaves, avec des doigtés simples, logiques, chromatiquement justes (sauf intervention intempestive de l'exécutant). La seconde octave est obtenue sur l'harmonique 2 des sons de la première, avec des doigtés à peu près identiques. Une troisième octave, obtenue sur les harmoniques plus élevés, nécessite l'usage d'un système de doigtés très compliqués, mais couramment utilisés. Voici la tessiture habituellement admise :





Le cercle en pointillé représente une clef. Les cercles pleins représentent les plateaux levés. Les cercles noircis représentent les plateaux abaissés soit par l'action d'un doigt, soit par l'intermédiaire du mécanisme.

L'instrument est parfaitement homogène (au contraire de l'ancienne flûte) sur tous les degrés.

Les trilles majeurs et mineurs sont possibles sur tous les degrés à quelques exceptions près (très difficiles) dans l'extrême grave.

c) Historique

Deux noms sont associés à l'invention de la flûte traversière moderne : William Gordon et Théobald Boehm; tous deux partagent le mérite d'avoir repris entièrement les principes de construction de l'instrument en faisant abstraction des recherches antérieures (fondées sur des travaux empiriques et un système de doigtés diatonique). L'un et l'autre s'appliquent à construire un instrument dont les proportions seraient basées sur les lois de l'acoustique, sans se préoccuper de la commodité des doigts, se proposant de trouver un système de mécanisme suppléant à leurs insuffisances.

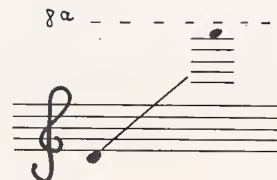
William Gordon, capitaine de la garde suisse de Charles X, flûtiste amateur, semble avoir connu Boehm et même travaillé avec lui. On ne connaît que des dessins de ses instruments. Il met en application les principes essentiels de son concurrent : la perce cylindrique et le mécanisme à tringles. Médiocre technicien, il ne construisit guère que quelques instruments expérimentaux. Le mauvais succès de ceux-ci finit par lui faire perdre tout à fait la raison. Il mourut vers 1850 dans une maison de fous.

Théobald Boehm, né le 9 avril 1794 à Munich, était le fils d'un orfèvre. Excellent flûtiste, pourvu d'une belle situation de soliste, il s'était de longue date attaché aux problèmes posés par les imperfections de l'ancienne flûte. En 1831, après une douzaine d'années de recherches et d'essais, il se décidait à mettre en circulation un instrument connu par des documents publicitaires. Un second modèle, connu dès 1832, soulève l'intérêt des amateurs et des artistes sans, pour autant, passer dans l'usage. Perfectionnée sur des points de détail par le flûtiste français Coche, professeur au Conservatoire en même temps que Tulou, elle fut présentée, ainsi « améliorée », à l'Académie des Sciences. Par la suite, Coche, qu'il convient de considérer comme l'introducteur en France du nouvel instrument, écrivit pour lui une méthode et l'imposa dans sa classe au Conservatoire, au contraire de Tulou qui s'obstina à maintenir l'usage de l'ancienne flûte. Reprenant les travaux de Coche, Boehm mit définitivement au point l'instrument encore en usage de nos jours, à d'infimes détails près.

Instruments dérivés de la flûte traversière

1° *Le piccolo ou petite flûte :*

Cet instrument, de dimensions moitié moindres que la flûte en ut, dite « grande flûte », sonne à l'octave supérieure de cette dernière. Il est connu depuis le XVIII[e] siècle et a existé sous les différents aspects de la grande flûte (à une clef, à cinq ou six clefs, système Boehm enfin). Beaucoup de compositeurs, dans le passé, lui préfèrent le flageolet, moins strident. Construit en général en bois, avec clefs en métal, rarement entièrement en métal, il ne comporte pas de « patte d'ut », et donne la tessiture suivante (entendue à l'octave supérieure de la notation) :



Il en existe des modèles « transpositeurs », en ré bémo et — beaucoup plus rarement — en mi bémol, réservés à l'usage des musiques militaires.

Dénominations de l'instrument : allemand : *Pikkoloflöte* ou *Kleine Flöte;* anglais : *Piccolo* ou *octave flute;* italien : *Flauto piccolo.*

2° *Le fifre :*

C'est pratiquement la petite flûte en ré bémol, dans le modèle à une clef. Tel quel, il est encore largement utilisé dans certaines musiques militaires (suivant une tradition remontant peut-être à François Ier) et dans les « cliques » ou fanfares d'amateurs [3].

Dénominations de l'instrument : ancien français : *fiffre, phiffre, fiflot;* allemand : *Querpfeife;* haut-allemand ancien : *Pfife;* anglais : *Fife.*

3° *Flûtes plus graves que la flûte classique en ut :*

De telles flûtes étaient connues dès le XVIe siècle et constituaient, alliées à d'autre plus aiguës, une famille complète, de la même manière que les flûtes à bec ou les violes, par exemple. Jacques Cellier [4] indique toutefois que basse de tels « accords » (chœurs ou orchestres d'instruments de même famille) devait être assumée par un *sacqueboute* (trombone). En effet, la construction, aussi bien que le maniement, d'instruments descendant au-delà du do 2 étaient impraticables. Ces instruments avaient disparu de l'usage, mais le système Boehm, convenablement adapté, allait permettre leur renaissance au début du XXe siècle, à la suite de divers essais tentés au XIXe (dont notamment une réalisation tout à fait satisfaisante de Th. Boehm, vers 1850). La flûte grave la plus usitée actuellement est un instrument transpositeur en sol grave, sonnant une quarte au-dessous de la flûte en ut. C'est celui utilisé — notamment — par Maurice Ravel dans « Daphnis et Chloé ». On en connaît d'autres modèles ocnstruits en Allemagne avant la seconde guerre mondiale sonnant en fa grave et même en mi bémol qui — de l'avis d'un instrumentiste spécialisé — donnaient parfaite satisfaction. Quelques flûtes en ut grave (do 2) ont été construites également. On peut citer par exemple deux beaux instruments réputés : une flûte de la manufacture *Rudall Carte* (à Londres) vers 1930, et celle construite à l'intention du flûtiste Roger Bourdin par le facteur Jack Leff, exécutant sous la marque « Jarde ».

D'ingénieuses adaptations du système Boehm supplément, sur ces instruments de grandes dimensions, aux difficultés d'écartement des doigts, et l'on remédie à leur trop grande longueur (1,20 m pour la flûte en ut grave) en adaptant l'embouchure sur un tuyau recourbé en U.

Les dénominations de l'instrument : ces instruments nouveaux sont désignés par des termes imprécis, non encore véritablement fixés. Nous recommandons l'usage adopté par les clarinettistes de désigner les différents membres d'une famille instrumentale par le titre de leur tonalité (flûte en sol grave, en ut grave, par exemple). On trouve souvent, toutefois, les termes abusifs de « flûte alto » pour la flûte en sol, et « flûte basse » pour la flûte en ut grave.

4° *La syrinx ou flûte de pan :*

Plutôt confiné dans le domaine du folklore, cet instrument nous intéresse pour la référence qui lui est souvent faite par les compositeurs écrivant... pour les flûtes d'orchestre. Citons, par exemple, l'intervention (perdue) du dieu Pan dans le Ballet comique de la Reyne (1581), l'accompagnement de l'air de Pan dans l'*Isis* de Lully (ces deux partitions, en fait, destinées à la flûte à bec), les interventions de Papageno dans la flûte enchantée de Mozart (petite flûte) et enfin le fameux solo de *Daphnis et Chloé* de Ravel (grandes flûtes en ut et en sol grave).

L'instrument se présente sous l'aspect d'une série de tuyaux bouchés, accordés diatoniquement, et que l'instrumentiste embouche à la manière d'une clef creuse, soit approximativement comme une flûte traversière dont l'embouchure serait perpendiculaire à la perce. Des modifications de la tonalité de base peuvent être obtenues au moyen de petites billes que l'instrumentiste fait descendre au fond de certains

→ 18/230

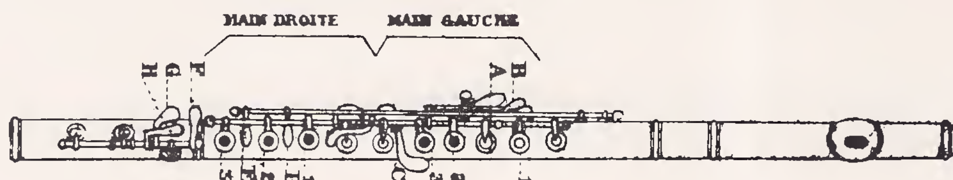


FIGURE 2 : La flûte Boehm moderne

Association Nationale des Directeurs des Conservatoires et Écoles de Musique

Les Directeurs de Conservatoires et Ecoles de Musique réunis à Paris, le 26 janvier 1976, à l'occasion du Congrès annuel de leur Association nationale, après avoir pris connaissance de la récente conférence de presse du Secrétaire d'Etat à la Culture et de l'interview du Directeur de la Musique parue récemment,

- Constatent

1) « ... que l'enseignement constitue la priorité de la politique du Secrétariat à la Culture »,

2) « ... que cet enseignement est destiné au plus grand nombre » (conférence de Michel Guy),

3) « ... que le système d'enseignement mis au point par les Conservatoires est bon, a marqué de grands progrès et offre des garanties de qualité et de technicité » (interview de Jean Maheu, revue « Harmonie », n° 113, de janvier 1976).

- Analysent

1) **L'enseignement est prioritaire :** déclaration ministérielle non suivie d'effets financiers. Ce sont hélas les municipalités qui supportent à 90 % (dans le meilleur des cas) les charges de l'Enseignement musical (C.N.S.M. exclu). Le Budget 1976, pas plus que les précédents, n'a apporté aucune amélioration, même sans tenir compte de la dépréciation monétaire.

2) **L'enseignement est destiné au plus grand nombre :** le Ministre se garde bien de préciser de quel enseignement il s'agit ; mais le bon sens veut que les Conservatoires et Ecoles de Musique soient les seuls à le dispenser, puisque seuls ces établissements sont habilités par lui-même pour assurer cette tâche.

Or, le Directeur de la Musique n'a promulgué aucune mesure nouvelle propre à aider les municipalités, afin de permettre l'entrée, sans distinction de fortune ni de classe sociale, dans des établissements dont il a la responsabilité, et cela malgré la menace de fermeture d'une école nationale plus que centenaire ; il ne s'émeut pas de voir les villes augmenter considérablement les droits d'inscription des élèves ; il semble ignorer que trente-cinq départements français sont totalement dépourvus d'enseignement musical structuré, et que la ville de Paris en est au même stade en ce qui concerne l'enseignement de base.

3) **La qualité de l'enseignement dispensé dans nos établissements est satisfaisante.** Tout est bien dans le meilleur des mondes. Alors, pourquoi attendre six mois encore pour annoncer quoi ? Une nouvelle conférence de presse... Mais sans plus attendre, et sans la consultation d'aucune instance officielle, le Ministre annonce sept mesures nouvelles qui sont, pour la plupart, des démarquages de disciplines existant déjà au C.N.S.M. et qu'il suffisait d'étoffer.

D'ailleurs, si le Directeur de la Musique est l'auteur de la phrase ci-dessus, son Ministre ignore les Conservatoires et Ecoles de Musique, au point qu'on se demande où seront mises en place ces nouvelles mesures.

- S'insurgent

Sur un plan plus général, de constater l'énorme disproportion dans la répartition des crédits, la diffusion et la recherche disposant de 85 %, l'enseignement 15 %.

Contre la politique de désengagement vis-à-vis de nombreuses associations de concerts, la Direction de la Musique ne semblant seulement informée que de certains aspects de la vie musicale parisienne.

- Concluent

En rappelant respectueusement à Monsieur le Secrétaire d'Etat à la Culture les obligations de l'Etat vis-à-vis des municipalités ; que ces obligations devraient trouver leur traduction dans le budget 1977 par la prise en charge de 33 % du budget musical des villes, tant en ce qui concerne l'enseignement que la diffusion, celle-ci (de même que l'animation) étant l'émanation directe des Conservatoires et Ecoles de Musique ; en insistant sur le fait que tout enfant auquel on refuse, faute de moyens, une activité qu'il souhaite ardemment, peut devenir un délinquant en puissance, et que cette question touche plusieurs centaines de milliers de familles.

MOTION N° 1

Objet : Suppression
d'une Ecole nationale de Musique

Le Syndicat national des Directeurs de Conservatoires, Ecoles nationales et Ecoles municipales de

musique, réuni en congrès le 25 janvier 1976, informé de la situation très préoccupante de l'E.N.M. de Saint-Omer :

S'émeut des menaces de dénationalisation qui pèsent sur un établissement dont la qualité, les résultats et le rayonnement sont un élément essentiel de la vie culturelle régionale.

S'étonne que l'intervention de la Direction de la Musique se soit limitée à une lettre en date du 21 août 1975 adressée à Monsieur le Directeur général des Collectivités locales et que, depuis, aucun contact direct n'ait été pris avec la ville de Saint-Omer.

S'inquiète du dangereux précédent ainsi créé et de l'influence désastreuse que pourrait avoir cet exemple sur les municipalités aux prises avec les mêmes difficultés.

Demande qu'une action vigoureuse et immédiate soit entreprise par la Direction de la Musique pour enrayer ce processus.

MOTION N° 2

Objet : Situation du personnel des Ecoles municipales de Musique

Les Directeurs des Conservatoires nationaux de Région, des Ecoles nationales de Musique, des Ecoles agréées et des Ecoles municipales non contrôlées par l'Etat, prenant acte des travaux effectués en faveur de la reconnaissance de la situation des assistants-répétiteurs, des moniteurs et des assistants-accompagnateurs,

Attirent l'attention de Monsieur le Directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse, sur la nécessité impérieuse de promouvoir dans les meilleurs délais un statut réglementant les situations des directeurs, des professeurs et des accompagnateurs des Ecoles municipales de Musique dont dépend la qualité de l'éducation musicale consentie à des centaines de milliers d'enfants.

Ils demandent que les travaux qui ont dû être entrepris en commission le 23 février, à la Direction de la Musique, soient menés avec vigueur et célérité, et qu'un texte précis soit proposé avant la fin de l'année 1976 au Ministère de l'Intérieur.

MOTION N° 3

Objet : Situation des Directeurs

Constatent

L'évolution des conditions d'enseignement dans leurs établissements, notamment depuis la création en 1966 de classes fonctionnant en collaboration avec le Ministère de l'Education ; évolution qui est à l'origine de la transformation complète de leurs fonctions et de l'augmentation considérable de leurs responsabilités.

Rappellent

Que ces responsabilités ont été définies, en date du 25 janvier 1974, dans une lettre adressée par leur Président au Directeur de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse, lettre à la suite de laquelle le Ministère des Affaires culturelles a élaboré des propositions qui ont été transmises au Ministère de l'Intérieur dans un document daté du 7 juin 1974.

S'indignent

De constater que depuis cette date, aucune concertation n'ait été organisée entre la Direction de la Musique, la Direction générale des Collectivités locales et les représentants de la profession, malgré des promesses maintes fois réitérées.

Demandent

L'organisation d'une telle réunion dans les meilleurs délais, afin que soient reconnus **dans les faits,** leur qualification, leur travail et leur responsabilité.

16/228 ←

tuyaux. Ce procédé permet de hausser d'un demi-ton la note donnée par le tuyau ainsi traité. La « flûte de pan » est, naturellement, extrêmement agile dans les successions de notes conjointes.



FIGURE 3 : La syrinx ou flûte de pan

1. C'est pour cet instrument qu'Edgar Varèse écrivit, en 1935, la pièce pour flûte seule intitulée *Densité 21,5* (c'est la densité du platine).

2. *E.M.*, n° 222, novembre 1975, p. 4/44.

3. C'est l'instrument typique des troupes d'infanterie jusque vers 1830, époque à laquelle le clairon fera son apparition, la trompette ayant toujours été l'apanage des cavaliers.

4. Organiste de la cathédrale de Reims durant la seconde partie du XVIe siècle. Il a laissé un recueil de dessins composé en forme d'encyclopédie et comportant, bien entendu, de nombreuses planches consacrées aux instruments de musique. Son manuscrit se trouve à la Bibliothèque nationale (Département des Manuscrits).

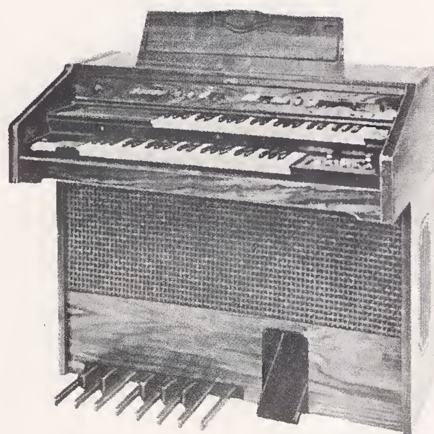
FARFISA

fabrication italienne



Modèle PIANORGAN

Clavier de 61 notes avec sonorités piano et orgue - dynamique électronique - réglage de volume de la sonorité orgue - pédales « sourdine » et « sustain » pour la sonorité piano.



Modèle PARTNER 250 R

Avec unité automatique d'accompagnement « Partner 14 »

2 claviers de 44 notes - pédalier de 13 notes.
(16'-8'-Sustain - Bass Guitar) - 3 pieds - 9 registres.
Automatic Bass - Easychord - Réverbération - Vibrato.
Avec banquette et couvercle.

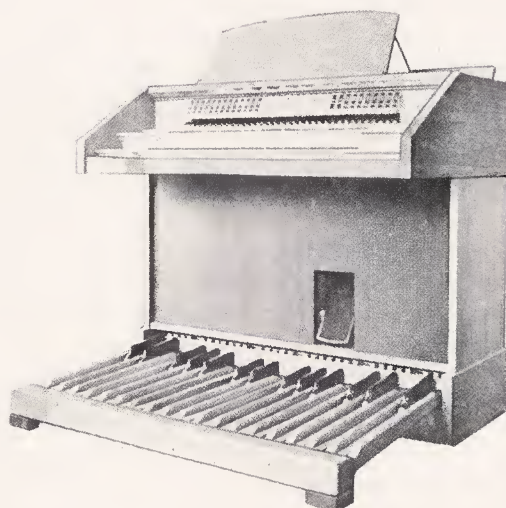
BOUVIER - PARIS

15, RUE D'ABBEVILLE - 75010 PARIS

878.24.88

ORGUE ELECTROSTATIQUE *Dereux*

fabrication française



Instrument classique, fidèle à la tradition et qui permet l'exécution de toute la littérature de l'orgue.

2 claviers de 5 octaves - pédalier 32 notes - banc.

Accouplement Récit-Grand Orgue - Récit-Pédale - Grand Orgue-Pédale - Balance sur chaque clavier - Réverbération - Prise de casque.

Ebénisterie chêne clair, foncé et acajou.

— Livraison franco dans toute la France
— Crédit courant ou personnalisé
— Leasing (location vente de longue durée)

LYRISME ET NATURALISME
Panorama critique et Problématique

Michel GUIOMAR

Le titre même de ce propos fait davantage apparaître une opposition qu'un improbable lien : à suivre les significations courantes, et non pas nécessairement accordées à l'étymologie ou à la racine des mots, le *lyrisme*, expression poétique personnelle, inspirée de sentiments élevés, passionnés, enthousiastes, a une vocation au sublime et à la transgression ; il ne saurait que s'opposer au *naturalisme*, d'une esthétique bien définie en apparence, qui prend source aux données quotidiennes observées dans une véritable histoire naturelle et sociale de l'homme ; reproduisant la Nature telle qu'elle s'offre, sans reconquête esthétique des matériaux, des faits et des idées, cette histoire naturelle n'en refuse pas elle-même et privilégie plutôt les faits médiocres, pitoyables et même, chez un Maupassant par exemple, les aspects pathologiques des individus abordés davantage d'une démarche descriptive quasi biologique qu'à travers les nuances et subtilités psychologiques profondes ou les problèmes métaphysiques de l'existence, que nous rencontrons chez nos classiques, dans le romantisme ou dans le symbolisme...

De cette opposition, Julien Tiersot prend conscience en évoquant l'art d'Alfred Bruneau et jugeant l'une de ses premières œuvres, *Kerim* (1887), conte oriental, antérieur même à la rencontre du compositeur et de Zola. Il reconnaît déjà « la double préoccupation de réalisme et de lyrisme »[1]. De cette dualité, où l'expression de *réalisme* désigne le naturalisme selon une nuance que nous devrons discuter, René Dumesnil[2] rassemble aussi les termes quand il cite du même compositeur *La Faute de l'abbé Mouret*, musique de scène pour la pièce de Zola en 1907 :

> « *Le réalisme et le lyrisme ont une part égale dans l'ouvrage, où la musique, tour à tour, exalte ou estompe l'ivresse sensuelle à laquelle le jeune prêtre succombe.* »

Ce serait presque nier en effet la possibilité d'un réalisme lyrique, les deux attitudes ne s'effleurant que dans l'alternance et le déroulement de l'œuvre, et pour deux climats psychologiques différents.

Remarquons, et non pas en parenthèse fortuite, que cette alternance de sensualité exaltée ou combattue constitue peut-être, en plein épanouissement du naturalisme, toute la tension dramaturgique de *Thaïs* (1894), et sans doute de la plupart des opéras de Massenet, le maître de Bruneau et de Gustave Charpentier, sans qu'on ait jamais songé à y reconnaître le réalisme dominant ou maîtrisé, ce qui n'ajoute d'ailleurs aucun mérite à la complaisance trop enveloppante de son « lyrisme » envahissant.

Cette remarque assure une double ouverture à notre propos : nous devrions d'abord ne jamais oublier que la technique musicale de Bruneau et de G. Charpentier gardera ses racines profondes : l'enseignement de leur maître. L'écriture est la même, qui, par conséquent, n'est pas non plus naturaliste, spécifiquement, sauf quand ils instaurent, en faux sur un lyrisme retenu ou libre, certaines pages conscientes d'emprunt populaire, de recherche technique de familiarité, voire d'une manière de vulgarité « fonctionnelle », dans certaines scènes de rues de *Louise* par exemple, pour souligner des événements littérairement naturalistes, le style ainsi juxtaposé, quelque chose comme une immense onomatopée théâtrale, ne leur appartenant pas. N'est-ce pas de la référence littéraire de Massenet au dilettantisme épicurien et raffiné d'Anatole France, méprisant le naturalisme de son époque jusqu'à ne même pas en parler, et celle de Bruneau à Zola, que les illusions respectives d'un pur lyrisme ou d'un réalisme musical ont joué, quand le seul livret en autoriserait le partage ?

L'acception poétique et usuelle du *Lyrisme* s'entend désormais, il est vrai, assez loin de sa racine historique, la poésie lyrique désignant avec trop d'évidence celle dont se seraient accompagnés les Grecs sur la lyre — hymnes divins ou héroïques, odes, dithyrambes... Si les faits ne furent pas aussi simples[3], il reste que, soit dans la lyrique chorale apollinienne, soit dans le chant d'amour du lyrisme de Lesbos, « printemps lyrique du monde », et dans les genres et formes qui s'ensuivirent, l'insertion de cette expression personnelle, collectivement assumée ou intimement confiée, dans la fête et le

1. Julien TIERSOT, *Un demi-siècle de musique française*, 1870-1919, 2ᵉ éd., Paris, F. Alcan, 1924, p. 195.

2. J. COMBARIEU et R. DUMESNIL, *Histoire de la musique*, tome 4, *L'Aube du XXᵉ siècle* (R. Dumesnil), Paris, A. Colin, 1958, chap. V, Réalistes et Naturalistes, p. 95.

3. On consultera utilement ici Ottavio TIBY, « La Musique dans l'Antiquité classique », dans *Histoire de la musique*, tome I, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, N.R.F., Gallimard, 1960, p. 375-450 et surtout 403-430.

drame justifierait en annonçant ainsi ses structures et tendances notre *théâtre lyrique* : théâtre chanté, dualité de la voix et de l'instrument, jeu du soliste et du chœur, expression personnelle, transgression du réel et du quotidien par un appel au sacré, aux sentiments héroïques, aux faits épiques... En toutes ses époques, le théâtre lyrique a généralement suivi ces fascinations originelles, assez fidèlement du moins pour que les intentions des Alfred Bruneau, Gustave Charpentier, Camille Erlanger... pour ne citer que les premiers témoins français, renonçant à certaines des données lyriques précédentes, aient pu apparaître comme des innovations audacieuses, à tel point aussi que, revenant sur l'histoire du théâtre lyrique, la tentation serait immédiate et peut-être justifiée, de reconnaître des jalons réalistes ou naturalistes à travers toutes les œuvres et tendances qui, de la comédie grecque en musique ou latine, les jeux romains du cirque, le drame médiéval profane parlé en langue vulgaire où la musique n'a plus le rôle premier quand elle ne s'asservit pas au texte, — dernière désacralisation du drame liturgique —, à l'opéra bouffe et à l'opéra comique ou au *singspiel*, refuseraient l'une ou l'autre de ces sources pour orienter autrement les intentions : privilège du langage parlé dans le théâtre musical, action dramaturgique effaçant l'idée même possible du sacré, mise en scène des seuls aspects quotidiens de la vie... Le Naturalisme dans l'Opéra poserait le problème majeur de reconnaître comment, respectant les structures scéniques de la lyrique traditionnelle du chant et de la parole accompagnés, un drame naturaliste s'inscrivant contre l'esprit du lyrisme lui-même, peut cependant ou peut mieux en assumer les fonctions transcendantes sociales, cathartiques, divertissantes ou sublimes.

Nous en retenons déjà que lyrisme et art lyrique pourraient ne pas être nécessairement liés, mais si l'étude du naturalisme dans ce théâtre lyrique n'exigerait pas d'emblée une définition du lyrisme lui-même, le seul fait de la fonction du théâtre musical provoque pourtant quelque réserve : même si l'intention naturaliste risque d'aller contre la tradition lyrique, nous attendons instinctivement que ses auteurs nous témoignent de la possibilité d'un lyrisme du réel quotidien, sans illusion et sans masque, et malgré les apparences de l'inconciliable entre une transcendance indispensable et le refus de celle-ci dans la traduction objective, immédiate.

Davantage encore : cette fonction sociale du théâtre et surtout celle du drame musical, le jeu spécifique qu'il organise entre un groupe-symbole qui le crée, le représente et l'interprète, et la collectivité-témoin plus nombreuse de tous les assistants, qui s'y regarde et s'y écoute ensemble, sa puissance d'utopie sur ce public, la *catharsis* espérée et nécessaire, rendent toujours imminente une philosophie de l'œuvre et un impact sans limites personnelles autres que celles d'un dépassement métaphysique propre à chacun, un climat de cosmologie immédiate, scéniquement cristallisable. Il serait donc vain d'étudier l'Opéra autrement que selon ces références philosophiques dont il est né. Le plus rapide panorama des précédents du naturalisme en ce domaine, du drame grec et des cénacles florentins aux discussions encyclopédistes du XVIIIe siècle et aux grandes œuvres de Gluck, Mozart, Wagner, témoignent que toutes ces charnières ont joué d'une philosophie qui reflétait avec certitude les préoccupations profondes de la société à laquelle le drame, chaque fois, se destinait. On comprend ainsi que ce soit presque uniquement sur l'Opéra que le naturalisme musical se soit porté. Le fait doit être retenu, si notre tentation constante, on l'aura déjà ressenti, est de croire qu'un drame musical est naturaliste d'abord, et uniquement peut-être, par ses aspects littéraires ou scéniques. Cependant ce jugement devrait ainsi se nuancer : ce n'est pas certainement la qualité naturaliste du livret mais la fonction dramaturgique préalable même à toute lecture, et la qualité d'impact de la représentation, qui appellent le compositeur et lui font solliciter ces aspects littéraires selon son choix esthétique ou social, le problème demeurant pour nous de reconnaître si le pouvoir expressif de la musique à délivrer par le style, l'écriture, toute technique, une philosophie naturaliste, justifie ces choix.

La référence sociologique devra aussi être immédiate à une étude du théâtre lyrique. Envers le naturalisme, la nécessité est encore plus certaine, étant acquis que les témoins du naturalisme littéraire et surtout Zola, auxquels vont s'adresser les compositeurs, privilégiant le fait social, ont voulu être les observateurs rigoureux, exacts, scientifiques et les juges impartiaux et sévères de la société, tout en espérant jouer sur elle un rôle non pas de rédempteur messianique à la manière de Beethoven ou de Wagner, mais, dirions-nous, de véritables cliniciens. Si le naturalisme musical a cru que s'affirmait en lui l'une des étapes infaillibles de l'évolution de l'Opéra et de l'art, ses sources ne peuvent être étrangères à une sociologie et à une philosophie naturalistes.

Celles-ci existent bien en effet et la cosmologie que toute grande œuvre, et plus encore toute œuvre musicale, fait réellement vivre, clef même de l'Utopie de l'Opéra, par la présence humaine, vocale et physique que nous connaissons bien, et, par contre, l'indéchiffrable de la matière sonore, élargit ainsi notre attente. Le naturalisme n'est pas seulement, n'est même pas d'abord attitude et catégorie esthétiques, qui ne sont que les aspects tangibles à travers les œuvres qui en sont tributaires, d'une théorie philosophique, plus ou moins consciemment partagée par l'auteur, théorie qui risque toujours, même à l'insu de celui-ci, même dans

les cas les moins favorables, chez celui qui, par exemple, confond naturalisme et vulgarité, d'être imminente, au-delà des intentions et des techniques.

Pourtant si *Louise* de G. Charpentier est un drame naturaliste, mais d'abord un opéra, comme le furent le drame grec l'*Orfeo* de Monteverdi, *Don Giovanni, Parsifal* ou, contemporain de ce naturalisme, *Pelléas et Mélisande,* le choix même de ces œuvres ferait ressentir une différence essentielle de l'intention, du message et des moyens conceptuels, même sans que s'en éclairent immédiatement les raisons : quels que soient le message de ces opéras et les liens qu'ils révèlent entre l'homme et le Tragique, entre l'auteur et l'expérience métaphysique, la question peut être posée si l'intention d'un message même non métaphysique, a guidé aussi G. Charpentier, qui intitula son œuvre « roman musical », affirmant ainsi à la manière du roman naturaliste, que son œuvre ne porte pas la totalité de son univers en exaltant une aventure exemplaire au regard du destin, du tragique ou du sacré, mais un simple temps de la vie de quelques personnages, observés sans préférence particulière pour l'un d'eux, et la présentation sans engagement personnel explicite d'une époque limitée et d'une société donnée. Et tandis que nous éprouvons, au moins le temps de l'œuvre, que Monteverdi est Orfeo, que, par les contradictions même internes des deux héros, et dans une tension grandissante, Mozart assume la dualité de Don Juan et de Donna Anna, celle qui, tout de suite, a infailliblement orienté l'action vers la dévastation tragique de l'utopie, de la sienne et de celle de l'homme qu'elle poursuit dans un lyrisme ambivalent de désir et de vengeance, que Parsifal est toute une part de l'être contradictoire de Wagner, et Pelléas, un visage de Debussy, par contre, devant les critiques faites à Charpentier de l'humanité sans profondeur et sans écho de Julien et de Louise, aux instincts de plaisir sans scrupules comme sans risques (contrairement à Don Juan), et des idées de ce « roman » (apologie de l'amour libre, dévergondage, insensibilité des deux amants, voire ironie de Julien, aux sentiments et appels familiaux des parents de Louise, et tout aussi bien condamnations sans nuances par ceux-ci de la bohême montmartroise et de la vie parisienne...) les défenseurs du compositeur, celui-ci ne répondant même pas, ont bien proclamé qu'il n'était nullement engagé par les éléments d'une aventure simplement décrite et représentée, même si les sentiments humanitairese et les goûts bohêmes du compositeur étaient connus [4]. Enfin, quand les opéras des autres jouent sur une distanciation mythique, légendaire, ou simplement historique, ou ailleurs exotique, des héros et des héroïnes, *Louise,* bien au contraire, multiplie les repères du quotidien, de l'usuel.

Quelle est — autre manière de dire le problème précédent — la démarche favorable à ce que le drame lyrique assure sa fonction ? Une mise en scène de l'impasse humaine face à toute divinité malveillante, cruelle, meurtrière, dans le drame grec, l'Orfeo et nombreux témoins de l'ère lyrique baroque, il est vrai souvent effacée par une mythologie moins fatale, pittoresque ou divertissante ou dans le miroir séduisant de personnages historiques de transfert illusoire (*Le Couronnement de Poppée* et la longue descendance des *opéras historiques...*), une tentative de divertissement paschalien plus avoué s'exerçant jusque dans l'affrontement de *Don Giovanni* au destin, à la Mort, une longue mais totale reconquête de l'Absolu et du Sacré (*Parsifal*) à partir d'un manichéisme fondamental, une aventure de Mort au sein d'un climat familial et ancestral (comme dans les drames grecs des Atrides) si le jeu des correspondances symboliques littéraires et d'une technique musicale d'un extrême raffinement en estompe le mythe et en étouffe le cri pathétique dans un temps et un espace scéniques idéalement clos pour que, sans que s'en diffuse le message au dehors, nous devions pour le rencontrer nous y enfermer aussi (*Pelléas*) ou, au contraire, loin de tous ces climats, raffinements, et densités scéniques, le rabaissement au plus humble des niveaux, la recherche d'un communication, d'égal à égal, presque physique entre le drame actuel et le public, un simple dramatisme se portant de scène en scène, quelque peu cahoté seulement par des circonstances quotidiennes d'une résonance étroite, tandis que la misère, la souffrance, l'inégalité sociale ne constituent pas une trame, même lâche, mais une succession de quelques émergences épisodiques, à la surface de l'intrigue, et moins persuasives sans doute que les scènes de liberté extrême de la bohême, des noctambules et d'insouciance de la foule, des ouvrières, de la rue. Si Charpentier a pu résumer lui-même l'intention philosophique de *Louise :* une pièce philosophique, où le décor et les personnages concouraient parallèlement au développement d'un drame social [5].

Le Fatume antique (pourtant évoqué), le destin, les dieux, toute transcendance sont masqués ; le divin et le sacré, absents ont cédé à la Ville, puissance obsédante qui, de n'être qu'à demi révélée dans ses misères et ses plaisirs, serait presque mythique, capable de faire apparaître même son spectre, le Noctambule, devenant l'allégorie du « Plaisir de Paris », à demi réel, à la lisière du fantastique, ou le Pape des fous, métamorphoses en porte-à-faux volontaire sur le naturalisme des rues qu'il vient hanter, mais aussi sans doute sur le naturalisme philosophique.

---

4. R. Dumesnil, *op. cit.*, p. 99-100. Consulter aussi *Louise de Gustave Charpentier,* par André Himonet, Paris, Librairie Delaplane, Paul Mellottée édit., Paris, 1922, ainsi que Marc Delmas, *Gustave Charpentier et le lyrisme français,* Paris, Delagrave, 1931.

5. Cité dans A. Himonet, *op. cit.*, p. 22.

Celui-ci faisant de la Nature elle-même le principe et la seule cause du Monde, cette thèse cosmogonique provoque une attitude religieuse ou plus certainement une mise en question sceptique ou agnostique de toute idée religieuse [6], mise en question qui, se renforçant sur le plan scientifique, rejaillit dans le domaine artistique ; on sait quelles influences eurent sur Zola les grandes tendances scientifiques de son époque et des ouvrages comme l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865) de Claude Bernard ou, plus proche encore de ses préoccupations romanesques, le *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité naturelle* du docteur Prosper Lucas, paru vers 1850. Sans attendre que ces aspects scientifiques, intervenant secondairement par le livret surtout, orientent réellement l'Opéra, le théâtre naturaliste ne saurait ainsi se reconnaître dans les démarches dramaturgiques des tragiques grecs et de ses échos historiques, dont l'un est le drame musical imaginé, à tort ou raison, sur ce modèle à l'aube du XVII[e] siècle et développé dans les ères baroque-*mythologique*, classique-*mythique*, romantique-*métaphysique* sous réserve de nuancer les trois phases de cette évolution soulignées ici, soit que la fatalité recélée dans ces qualificatifs agisse contre l'homme, soit que celui-ci affronte l'illusion, l'utopie, l'impasse. Si la Nature agissante, créatrice d'elle-même, demeure seule, la résignation est logique à ne pas l'affronter dans la vanité de l'héroïsme tragique (comme font, au contraire, Siegmund, Siegfried, Tristan...) à n'attendre aucune réponse de divinités inexistantes, mais une solution dans une *volonté de progrès*, propre à l'homme, écho naturaliste tout autre que la *volonté de puissance* des dieux et de leurs épigones. Le théâtre naturaliste, ne pouvant enfin proposer aucune compensation au Tragique, présente des êtres et des choses un simple tableau de qui est, toute solution de la condition humaine qui s'en diffuse étant alors purement sociale et donc indéfiniment temporaire et d'un renouvellement indispensable à chaque époque. Il semble que toute la transcendance, ainsi affaiblie, de la dramaturgie en soit changée ; en particulier, elle n'a plus une valeur universelle historique et ne vaut que pour sa seule époque. En conséquence sur l'Opéra, il semble impossible que la musique puisse concentrer en elle une puissance lyrique, une force d'utopie agissante comparable au drame lyrique romantique, même si, des trois espaces, littéraire, scénique, musical, elle est celui dont la puissance éventuellement naturaliste s'affaiblira le moins ; nous en retenons déjà qu'une étude de ce naturalisme dans le théâtre lyrique au XX[e] siècle devrait compter avec la force de renouvellement de scénographies actuelles naturalistes de drames plus anciens, ne fussent-ils pas, en apparence, naturalistes eux-mêmes. En fait, entre naturalisme philosophique, sociologie et naturalisme littéraire, le plus cernable pourtant, règnent, chaque fois de l'un des domaines à l'autre, des discontinuités profondes et il serait donc encore plus vain de déceler toujours musicalement cette philosophie.

***

Un certain reflet, pourtant, d'une telle ontologie musicale naturaliste, appuyée sur l'équilibre réciproque et en écho du labeur humain et du travail de la Nature se trouve dans *Messidor* d'Alfred Bruneau.

La signification reconnue à *Messidor* n'est pas sur ce point sans ambiguïté, mais elle constitue un bon exemple de la manière dont le naturalisme philosophique peut se lier au naturalisme littéraire du livret, sinon à un problématique naturalisme musical : un climat double familier de paysans libres et purs et d'une usine asservissante et spoliatrice, se concrétisant en structures musicales. Nous pouvons donc nous arrêter à découvrir en cette œuvre quelques aspects trop théoriques que nous avons reconnus précédemment.

Le message de *Messidor* témoigne de l'ambivalence des références naturalistes et de ce qui à la fois unit et sépare la catégorie esthétique du système philosophique ; R. Dumesnil écrit :

> « *Ici le symbole est transparent : l'or des blés est l'image de la richesse naturelle qui sort du travail humain.* » (*Op. cit.*, p. 93.)

Tout de suite surgit une double idée dans une même phrase de jugement : ce que peut révéler aussi *Messidor* et, peut-être surtout musicalement, c'est bien le dynamisme matériel de la nature, que la musique peut toujours exprimer en son abstraction par tous les phénomènes sonores, non pas qui expriment ce dynamisme mais qui en naissent, et ce dynamisme naturel correspond bien au naturalisme métaphysique de la matière créatrice, de cette Nature active que nous avons évoquée, opposée à la Nature créée traditionnelle.

(*A suivre*)

---

6. Une très abondante bibliographie sur ces sujets ; voir par exemple : Gaston COURTY, *Rationalisme, Matérialisme et Naturalisme*, Etude critique, Paris, Les Editeurs de presse associés, 1960. — P.-G. ADRIAN, *Du Réalisme naturaliste au Réaliste essentialiste*, Paris, Arted, Editions d'art, 1965. Ou encore, de l'époque qui nous concerne : James WARD, *Naturalism and Agnosticism*, London, A. and C. Black, 1899. Nous donnerons d'autres titres dans la suite de cet essai.

Les Métiers de la Musique

A L'ATTENTION DES PROFESSEURS D'EDUCATION MUSICALE
ET DES CONSEILLERS D'ORIENTATION
POUR INFORMER LES ELEVES DE TROISIEME
ET EVENTUELLEMENT DE SECONDE
SUR LES CARRIERES DES METIERS DE LA MUSIQUE

Classes des métiers de la musique

Les classes des métiers de la musique au lycée technique de Sèvres, créées en 1950 — préparation unique en France — ont pour but de former des jeunes gens et des jeunes filles aux diverses professions se rattachant aux métiers de la musique, à l'exclusion du professorat des lycées.

Conditions d'entrée

Le concours d'entrée — généralement en mai — est ouvert aux élèves sortant d'une classe de 3e ou 2e.

Des notions musicales sont exigées au départ et sont contrôlées par un examen. En ce qui concerne l'enseignement général, l'admission se fait sur le dossier habituel demandé pour toutes les entrées en seconde.

Examen d'entrée (mi-mai)

Solfège : 2 clés (*sol et fa*), niveau Lavignac (*vol. 1A - 1B*) — Dictées : 2 dictées à une voix (*niveau baccalauréat*) — Théorie musicale — Tests musicaux : exercices (*mélodiques et rythmiques*) — Notions d'histoire de la musique — Identification des principaux styles musicaux (*classique, romantique, contemporain, par audition d'œuvres*) — Exécution vocale ou instrumentale au choix du candidat.

Etudes

A partir de la 2e, les études sont de trois ans, comportant un enseignement très complet :

a) Formation musicale :

Histoire de la musique — Comparaison d'enregistrements - Discographie — Dictées - solfège - théorie — Analyse harmonique — Technologie des instruments — Déchiffrage instrumental et vocal — Chant choral.

b) Formation générale :

Français — Mathématiques — Physiques (*notions d'acoustique et enregistrement*) — Anglais ou allemand.

c) Formation commerciale

Initiation économique et juridique (*droits d'auteurs*) — Dactylographie — Classement et organisation de bureau — Correspondance commerciale.

Examen de sortie

Ces études sont enrichies d'un stage professionnel de 6 semaines au cours de la 3e année, stage effectué sous la responsabilité du lycée. En juin, les élèves passent alors le brevet de Technicien des Métiers de la Musique (créé en 1957), breveté en 1966.

Débouchés

Ce brevet de technicien ouvre des voies très diverses aux élèves : celle du secrétariat musical, dans des firmes de disques ou auprès de chefs d'orchestre ou musiciens ; celle du travail dans les discothèques, bibliothèques, phonothèques (*discothèques de prêt, maisons de la culture, O.R.T.F.*); celle, plus rare, des services de prise de son, de gravure, de montage et mixage au sein des firmes.

Signalons que le B.T.M. permet l'accès à certains concours : assistants de production et « thécaires » à l'O.R.T.F. (discothécaires, bibliothécaires musicaux, phonothécaires); concours de discothécaires dans les discothèques d'arrondissement de Paris et ultérieurement de province.

Il est bien évident que pour réussir, un élève doit faire preuve de bonnes qualités d'initiative, jointes à celles d'un bon musicien.

Inscription

Se conformer à la réglementation en vigueur pour les entrées en seconde. Contacter l'établissement d'accueil dès le mois d'avril.

Bourses

Si la situation de famille le justifie, les élèves des classes des métiers de la musique peuvent obtenir les bourses nationales de série (*externat, demi-pension*).

Logement

Le lycée reçoit des élèves externes et demi-pensionnaires. Possibilité de trouver des chambres chez l'habitant.

N.-B. — Les horaires et programmes de cette section sont contenus dans la brochure n° 306 Pg éditée par le S.E.V.P.E.N., 13, rue du Four, 75006 Paris.

EXAMEN 1976
Mercredi 19 mai

Pour tous renseignements complémentaires,
téléphoner à : 027.08-00, poste 375
ou écrire à :

ASSOCIATION DES ANCIENS ELÈVES
DES MÉTIERS DE LA MUSIQUE

Sections techniques du lycée pilote de Sèvres
Lycée technique de Sèvres
21, rue du Docteur-Lédermann - 92310 Sèvres

Permanence au lycée le samedi matin
(en période scolaire)
de 10 heures à 12 heures 30, salle 10

AVIS DE CONCOURS

Messieurs P. Boulez et J. Maheu ont donné le 13 février 1976, aux Arts et Lettres, une conférence de presse dont « L'E.M. » rendra compte dans le numéro d'avril. Il importe néanmoins d'informer rapidement nos lecteurs qu'en vue de la constitution de l' « Ensemble Intercontemporain », seront recrutés 29 solistes de très haut niveau, dont 21 à temps complet par priorité absolue (72 heures de travail mensuel), les autres à mi-temps (36 à 45 heures par mois) selon le schème orchestral : 2.2.3.2-2.2.2.1 - 1 harpe, 1 « clavier », 3 percussions (timb., xyl., vibr., 2 autres spécialistes « clavier »), 3 violons, 2 altos, 2 cellos, 2 cb.

Inscriptions auprès de Mlle Adélaïde Barbey, chargée de mission, 53, rue Saint-Dominique, 75007 Paris, avant le 15 mars 1976.

Eliminatoires devant M. Tabachnik, fin mars-avril ; finales devant P. Boulez, fin mai-juin.

Programme : deux morceaux au choix du candidat (un au moins sans accompagnement, un des deux obligatoirement contemporain, depuis 1910), trois extraits d'auteurs contemporains connus quinze jours avant l'audition et une épreuve de lecture à vue.

EXAMENS ET CONCOURS

Epreuves sessions 1975

BACCALAUREAT TECHNICIEN F.11

TECHNIQUE MUSICALE - ANALYSE

A. J.-S. Bach : Sonatina de la Cantate 106 « Actus tragicus »

1. Indiquez le plan tonal du morceau, marquez les cadences parfaites et le degré auquel elles aboutissent (par rapport à la tonalité principale).

2. Définissez l'harmonie placée sur la cinquième croche de la première mesure.

3. Qualifiez, du point harmonique, le mi bémol des flûtes du troisième temps de la mesure 16 au troisième temps de la mesure 17.

4. Définissez la modulation qui intervient mesure 18.

5. Quelles sont les principales cellules mélodiques, et quel est le type d'articulation le plus fréquent ?

B. Question sur les formes

Enumérez, en les caractérisant brièvement, les différents genres musicaux (instrumentaux et vocaux) que l'on peut trouver dans une cantate ou un oratorio.

Histoire de la musique (le candidat traitera un seul des trois sujets) :

Premier sujet : Commentez et critiquez, en vous servant d'exemples précis, le jugement suivant : « Il me semblait que, depuis Beethoven, la preuve de l'inutilité de la symphonie était faite. Aussi bien, chez Schumann et Mendelssohn, n'est-elle plus qu'une répétition respectueuse des mêmes formes avec déjà moins de force. Pourtant, la « neuvième » était une géniale indication, un désir magnifique d'agrandir, de libérer les formes habituelles en leur donnant les dimensions harmonieuses d'une fresque » (Claude Debussy).

Chacune des trois phrases de ce texte sera considérée comme une question à traiter séparément.

Deuxième sujet : L'opéra. 1. Définissez le genre, en mentionnant quels arts peuvent s'y trouver associés à la musique. — 2. Citez cinq opéras très célèbres des XVIIIe, XIXe et XXe siècles, dont au moins deux français, en en exposant sommairement l'intrigue. — 3. Retracez brièvement l'évolution du genre, du point de vue de la nature du texte-support, du traitement de la voix et de la conception orchestrale.

Troisième sujet : La musique de ballet au XXe siècle depuis les Ballets russes. 1. Définissez le genre et décrivez-en brièvement les antécédents. — 2. Quels sont les principaux compositeurs concernés et leurs principales œuvres ? — 3. En quoi les « Ballets russes » ont-ils transformé la conception du ballet et, par voie de conséquence, celle de la musique qui le porte ? — 4. Dans quelles limites le ballet a-t-il été une source de renouvellement pour la musique symphonique.



Admission au C.A.P.E.S. 1975

Mmes, Mlles, MM. Attard Gisèle ; Beaume Daniel ; Berlandé Jacqueline ; Berens Christine ; Boige Véronique ; Boissière M.-Françoise ; Bouillat Jean-Louis ; Bouley Mireille ; Bruger Thierry ; Charpentreau Corinne Chassaigne A.-Marie ; Chichignou Jean-Pierre ; Christidis Christian ; Christidis M.-Claude ; Crinon Michel ; Collet Pascal ; Cortes M.-Pierre ; Couturier François ; Dagois Maryannick ; Delahaye Colette ; Delimal Annie ; Durandet Martine ; Errecondo Anne-Marie ; Etay Françoise ; Fage S.-Christian ; Fedrigo Lionel ; Fiat Jean-Louis ; Forestier Mirentchu ; François Margaret ; Frouin Catherine ; Gastaud Martine ; Ghys Annie ; Gille Claire ; Goussin Sylvain ; Guérin Roland ; Guy Muriel ; Harbulot Francis ; Honorat Martine ; Husson Odile ; Le Borgne M.-Paule ; Lienhardt Bernard ; Mannina Solange ; Merck Jean-Louis ; Michaud Lise ; Morel Colette ; Noé Dominique ; Pandelakis Jacques ; Pacqueteau M.-Josèphe ; Pellaton Hélène ; Petitmengin Christine ; Pialat Martine ; Pierre Yves ; Plagiau Etienne ; Porzucek Bénédiste ; Prévost Paul ; Renault Jean-Yves ; Rosemberg Edith ; Samoyault Annie ; Schillinger Alain ; Schwarz E.-Jacques ; Semelin Edith ; Stanislas Agnès ; Thouin Jean-Paul ; Tournebise Jean-Jacques ; Vendange Jean-Pascal ; Whitfield Charles.

Nombre de candidats qui pourront être admis aux concours de recrutement ouverts en 1976 en Education et Chant choral :

Agrégation : 25
C.A.P.E.S. : 120

(Arrêtés du 13 janvier 1976)

Baccalauréat A 6

SOLFÈGE

-1-

Moderato (♪ = 108).

p

p espressivo

Ped. ——— * Ped. ——— * simile

poco rit… A tempo

mf

Rit… p A tempo

poco

mf

poco

Ped. — Ped —

a poco rit... A tempo

p

mp

a poco Rit... A tempo

Scd. Scd Scd simile

cédez... A tempo

pp

mp

cédez... A tempo

mf

sp

Un poco meno mosso, con anima

(♪ = 72)

p

Scd Scd

cédez... A tempo

p pp

A tempo

Ped Ped

mp

Rall... A tempo primo (♪ = 108)

mf sp

mf Rall...

sp

Ped simile

poco rit... A tempo

mf

p

Più espressivo

mf

mp sempre cres... cen... do... mf

Ped. simile

Ritardando A tempo

sostenuto f mf p

Ritardando A tempo

f mf p

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Rallentando A tempo

mf ppp

Rallentando

p

mf p A tempo pp ppp

Ped. Ped.

Ped. Ped. *

Hervé MUSSON

nOtre discOthèque

Consacré à la « **Musique du Moyen Age et de la Renaissance** », le troisième volume de la collection des **Instruments anciens,** publié par **ARION,** réunit 19 pièces, **Danses** ou **Chansons,** des Pays-Bas à l'Espagne que les Musiciens de Provence exécutent avec beaucoup de poésie et de sincérité. Outre l'aspect documentaire de cette réalisation proposant une somme d'exemples sonores bien choisis pour une familiarisation plus directe avec les instruments présentés de façon aisément discernable, il s'agit d'un concert très vivant où la musique évolue avec une sensibilité et une délicatesse qui transportent de plaisir. C'est un enchantement sonore fait de générosité et de gaîté. Il faut souligner combien peuvent être bénéfiques de telles initiatives discographiques, et ce que l'on doit à des formations comme les **Musiciens de Provence** qui mettent en pleine lumière ces richesses musicales et qui les font renaître. Chaque œuvre fait l'objet d'un petit commentaire succinct, mais clair et agréable sur la pochette. Bravo ! **(ARION, ARN 34 301 B).**

PATHE MARCONI propose en un disque, exempt de tout défaut de gravure, un récital de **musique italienne** pour le chant avec des œuvres de **Monteverdi et de Scarlatti** que **Janet Baker,** accompagnée par le **English Chamber Orchestra,** placé lui-même sous la direction de **R. Leppart,** exécute avec beaucoup de lyrisme. Sa voix, pure et puissante, évolue avec une plénitude quasi orchestrale des plus grands forte aux accents les plus doux. Les pièces retenues prennent ainsi une dimension dramatique d'expression presque romantique parfois. Au programme : **Salve Regina,** de **D. Scarlatti, Cantate Pastorale,** d'**A. Scarlatti, Disprezzata Regina** et **Addio Roma,** extraits du Couronnement de Poppée, et **Lasciatemi Morire** (Lamento d'Ariane, de **Monteverdi),** soit six œuvres variées, véhémentes ou divertissantes empruntes de noblesse, riches d'inventions mélodiques, bien caractéristiques de leur époque et de la personnalité des auteurs **(EMI, C 063-02058 X).**

« Musiqueur du Roy » d'abord, puis « Ordinaire de la Chambre du Roy pour la viole » ensuite, **Marin Marais** (1656-1728) contribua grandement à porter la musique pour viole à son apogée. Il sombra vite dans l'oubli pourtant, et son œuvre est aujourd'hui bien peu connue. Deux nouveautés lui sont consacrées et mettent en lumière, avec bonheur, un aspect de l'art français classique trop injustement ignoré. Ce, avec : **Sonneries de Sainte-Geneviève du Mont de Paris,** pour violon, viole de gambe et clavecin, **Suite n° 1 en Do M.** pour flûte, viole de gambe et clavecin, et **Suite n° 4 en Ré M.** pour les mêmes. La première de ces nouveautés, signée **Harmonia Mundi,** propose des pages d'expressions bien différentes depuis la musique descriptive et divertissante des « Sonneries de Sainte-Geneviève », où le carillon imperturbable se mêle au brouhaha de la foule, à la musique plus sérieuse et aussi plus fine des Suites élégantes et légères. Les différents instruments mêlent leurs sonorités à la façon d'un jeu fait de délicatesse et d'équilibre, de caractère bien français que N. Harnoncourt (violes), A. Harnoncourt (violon), L. Stastny (flûte traversière) et H. Tachez (clavecin) exécutent avec plénitude et générosité **(HARMONIA MUNDI, HMU 414 K).**

De la nouvelle collection **Astrée** provient le second enregistrement consacré à l'œuvre de **Marin Marais.** Trois **Pièces de violes** extraites du second Livre de ses œuvres y sont réunies, soit : **Folies d'Espagne,** les **Voix humaines** et **Suite en si mineur.** Ici, également, les expressions diffèrent et la seconde de ces pièces, les Voix humaines, est bien la plus étrange, d'une beauté toute intérieure, qui ne s'exprime qu'à mi-voix, avec noblesse et simplicité. Une aisance mélodique, une variété infinie d'accents jalonnent les deux autres pièces plus lumineuses, plus nerveuses aussi. J. Savall (viole gambe à 7 cordes de la fin du XVIIe siècle), A. Gallet (clavecin Joannes Ruckers de 1627), et H. Smith (théorbe J. van de Geest, 1974), les exécutent avec une légèreté et une grâce rarement atteintes. Cette interprétation, remarquable de pureté, de justesse de ton, dégagée de toute contrainte, semble faite tout entière de distinction et de nuance ; bien dans l'esprit de ce que pouvait être le « bon goût » au XVIIIe siècle français, la musique y retrouve tout son charme, toute sa raison d'être. Quant à la gravure, elle se situe au plus haut niveau de qualité technique. Elle restitue la musique avec une surprenante vérité. Autant de qualités qui placent cette nouveauté parmi les meilleures du marché. La collection **Astrée** s'est fixée des critères de qualité particulièrement ambitieux. Souhaitons qu'elle puisse les assumer longtemps avec autant de succès **(ASTREE [Défense et illustration de la musique française], Atelier de recherches Valois, AS 4 X).**

Autre publication **Astrée : Suite de « Clavessin » de G. Frobergue.** Quatre suites au programme, **n° 12 en ut, n° 18 en sol min., n° 20 en Ré,** et **n^s 30 en la min.,** que complètent le **Tombeau fait à Paris sur la mort de Monsieur Blancheroche** (luthiste célèbre au XVIIe siècle) et la **Lamentation faite sur la mort très douloureuse de Sa Majesté Impériale Ferdinand le Troisième (1657).** Une fois encore, il faut saluer l'heureuse initiative qui fait sortir de l'ombre un musicien trop peu joué aujourd'hui. **Frobergue** compte pourtant parmi les plus grands clavecinistes des XVIIe et XVIIIe siècles, et ce n'est que justice de voir revivre une œuvre aussi personnelle et aussi hardie. Sur un clavecin de l'époque accordé selon le tempérament alors en usage, la claveciniste B. Verlet donne une interprétation puissante, faite de vitalité et de ferveur. De fait, voici un autre excellent disque qui, outre l'avantage de proposer un programme inhabituel, restitue dans les meilleures conditions techniques une somme de musique débordante d'invention, de force, et qui porte en elle tant de poésie, d'expression dramatique et de subtilités d'écriture restées longtemps inexploitées **(ASTREE, AS 5 X).**

Les Editions **EMI La Voix de son Maître** proposent un nouvel enregistrement des **Noëls pour orgue de Louis Claude d'Aquin que G. Litaize** interprète aux grandes orgues de Caudebec-en-Caux. De toute la musique d'orgue au XVIIIe siècle français, ces pages bien connues occupent une place privilégiée. Sans doute leur légèreté, leur élégance et la fraîcheur de leur mélodie favorisent-elles leur popularité, mais il faut saluer la belle interprétation que G. Litaize donne de ces 12 Noëls. La musique y est claire et la précision des accents, du phrasé, donnent tout relief à l'expression musicale **(Stéréo 2 C 069-12814).**

Harmonia Mundi vient de publier, sous la rubrique « **L'Art de Jean-Pierre Rampal** », un enregistrement de deux œuvres pour flûtes et orchestre à cordes de **F. Benda** et de **Telemann**, que l'artiste et l'Orchestre à Cordes du Festival de Paris exécutent dans un phrasé très pur et avec beaucoup d'entrain. Un bain de jeunesse fait de plaisir sonore surgit de cette interprétation généreuse qui ravive la fraîcheur de ces pièces résolument chantantes et pleines de santé. La **Suite pour flûte et cordes en la min.** (Ouverture, Les Plaisirs, Air à l'italienne, Menuet 1 et 2, Réjouissance, Polonaise et Passepied 1 et 2), de **Telemann,** succède au **Concerto en mi min.,** que **F. Benda** écrivit lorsqu'il occupait la charge de Maître de Concert de Frédéric le Grand ; mais, si l'enregistrement de ces pièces procure une heure de musique vivifiante, il faut se protéger des applaudissements intempestifs qui éclatent à la fin du disque et qui altèrent l'agréable souvenir musical de l'ensemble **(HMU 425 K).**

La Collection des **Orgues historiques** présentée par **Harmonia Mundi** s'enrichit du numéro 4, nouvelle publication consacrée à l'orgue de Saint-Victor à Marseille, dont l'histoire commence en l'année 1630 pour s'achever en 1970, lorsque fut décidée une restauration complète confiée au facteur Dunand. Cette collection jouit d'une présentation originale et apparaît un peu à la façon d'un livre dont le disque serait l'aboutissement. Huit pages d'articles, d'analyses, accompagnés de photos, constituent, en effet, la pochette de ce disque, lequel propose quant à lui six œuvres de **J.-S. Bach** interprétées par R. Saorgin. Ce genre de publication, très documentée, permet d'apprécier à sa juste valeur la qualité d'un instrument faisant partie des richesses d'une ville et qui devient peu à peu, comme c'est le cas ici, un centre d'intérêt artistique de plus en plus actif. De telles réalisations discographiques présentent un intérêt culturel évident, elles ne mettent pas seulement en valeur les qualités d'un instrument mais elles lui donnent aussi une réalité plus concrète **(Toccata et fugue en ré min., Sonate en trio n° 6 en Sol Maj., BWV 530, Toccata adagio et fugue en Do Maj., BWV 564, Chorals BWV 740, 727, 721) (HMU 1204 K).**

Accompagnées d'un livret particulièrement détaillé portant sur la genèse, l'analyse et sur les problèmes d'exécution que pose aujourd'hui une exécution authentique des **Cantates de J.-S. Bach** données sur les instruments de l'époque, **Telefunken** publie un nouveau chapitre de sa vaste intégrale des Cantates avec deux disques présentés en un luxueux coffret auquel se trouvent jointes, comme à l'accoutumée, les partitions d'orchestre. N. Harnoncourt, à la tête du Concertus Musicus Wien, et le Leonhardt Consort dirigé par G. Leonhardt se partagent l'interprétation des quatre **Cantates BWV 43 (Fête de l'Ascension), BWV 44 (Dimanche exaudi), BWV 45 (Huitième dimanche après la Trinité), BWV 46 (Dixième dimanche après la Trinité).** La réalisation est d'importance et la somme de travail accompli suscite d'emblée admiration et intérêt. Le principal objectif étant d'exécuter ces œuvres telles qu'elles ont pu l'être du vivant de Bach, s'il avait lui-même disposé des meilleurs interprètes, ce qui, on le sait, n'était pas toujours le cas ; cependant la sécheresse et la relative froideur qui caractérisent l'interprétation des deux premières cantates déçoivent quelque peu. Heureusement, cette impression disparaît vite à l'audition des deux dernières exécutées avec infiniment plus de ferveur et d'homogénéité. Grande réalisation, en bref, possédant plus d'un attrait et qui a été dictée par les nombreux travaux musicologiques, visant à une interprétation plus exacte de ces œuvres débordantes de musique **(Stéréo, SKW 12/1-2, 6.35283 EX).**

Nouvel enregistrement **Decca** des **Concertos pour clarinette en la min. K 622, et pour flûte et harpe en Ut maj. de Mozart** interprétés par Munchinger au pupitre de l'Orchestre Philharmonique de Vienne et A. Prinz (clarinette), W. Tripp (flûte), H. Jelliner (harpe). Cette nouvelle édition de la collection **Grands Classiques** apparaît environ douze ans après l'enregistrement original réalisé en 1964. Si la gravure accuse certaines insuffisances techniques comme bruit de fond ou distorsions sporadiques, l'interprétation toute de nuance et de fête transporte de plaisir **(Stéréo, 116 155 T).**

Toujours de **Mozart,** mais soutenus cette fois par une excellente gravure, les deux **Concertos pour piano K 453 en Sol Maj. (1784) et K 488 en La Maj. (1786)** parus chez **Valois** constituent un autre exemple de réussite discographique. Les deux œuvres, aux effectifs relativement restreints, apparaissent toutes de naturel et de finesse K. Engel, au piano, et l'Orchestre du Mozarteum de Salzbourg placé sous la baguette de L. Huger, sont les interprètes ; par delà la pureté du son, la simplicité de leur jeu très musical et dépouillé de toute ostentation, ils s'expriment avec une sensibilité intense, sans retenue, pour la plus belle réalité de cette musique extérieurement charmante, qui touche au plus profond du cœur **(G.U.T., 1371 X).**

Succédant au merveilleux enregistrement des Liederkreis et de Frauenliebe und Leben (n° 224 de « L'E.M. »), **EMI La Voix de son Maître** propose une nouvelle gravure mais consacrée aux **Amours du Poète** interprétées par G. Souzay et D. Baldwin. Souzay nous a toujours habitués à des interprétations ferventes. Malheureusement, cette nouvelle exécution ne semble pas atteindre à la sensibilité des précédentes. La musique paraît plus froide et manque un peu de vie. On écoute seulement, mais on ne participe pas au charme de ces pages musicales pourtant très denses. C'est dommage pour R. Schumann **(2 C 065-12883 A).**

Le pianiste Michelangelli vient d'enregistrer, pour le compte de **EMI La Voix de son Maître,** le **Carnaval op. 9** de **Schumann.** L'œuvre est heureusement connue et plusieurs versions existent sur le marché. Peu à dire de celle-ci, hélas ! mais il est regrettable de « passer » sur ces pages avec autant de froideur, un phrasé si peu naturel, quelque peu caricatural et aussi peu d'à-propos. Je n'engage que moi, bien sûr ! **(2 C 069-02613 X).**

Avec les **Wesendonk Lieder,** silencieusement grandis à l'ombre de Tristan, **Philips** publie un nouveau disque **Trésors Classiques** consacré à la cantatrice J. Norman, dont le principal avantage est justement de mettre en lumière ces cinq miniatures toute d'émotion, d'intimité, et que l'on oublie trop facilement au sein de l'œuvre wagnérienne. Les **Prélude et Mort d'Isolde** complètent cet enregistrement bien gravé. La chaude voix de J. Norman, vibrante et capable de nuances infinies, apparaît sans conteste plus à l'aise dans les Wesendönk Lieder qu'elle chante avec une musicalité extrême. L'Orchestre symphonique de Londres également, dirigé par C. Davis, bien qu'il atteigne à une très forte expression dans le Prélude de Tristan, exécute les Wesendonck avec une vérité expressive et une douceur pleine d'émotion **(Super artistique stéréo, 9500 031 X).**

La firme **Decca** enrichit sa collection **Aristocrate** d'un enregistrement de trois **poèmes symphoniques** de **F. Liszt** exécutés par l'Orchestre de Paris sous la direction de G. Solti. Respectivement **Lamentations et triomphe du Tasse** (inspiré de l'œuvre de Gœthe), **Mephisto, Valse n° 1** et **Du Berceau jusqu'à la tombe,** que Liszt écrivit à partir d'une peinture de Michael Zichy. Solti offre une fougueuse interprétation très contrastée. De la plus grande douceur aux déchaînements impétueux, de la tourmente à la paix, c'est un jaillissement constant, une aventure artistique intérieurement vécue que l'éminent Orchestre de Paris exprime avec une plénitude sonore bien faite pour justifier ces œuvres parmi les plus caractéristiques de la pensée romantique **(Stéréo, 7301 X).**

Musique d'abord. Cette nouvelle collection vient de naître chez **Harmonia Mundi,** firme pleine d'allant. De conception audacieuse, **H.M.** propose ainsi des disques de haute qualité au prix de 17 F. Qui dit mieux ? Pour diminuer le prix d'achat dans de telles proportions, il a suffi de remplacer la pochette traditionnelle par une enveloppe plastique ordinaire solide. On imprime sur l'enveloppe le titre des œuvres et on glisse à l'intérieur, outre le disque protégé lui-même par son enveloppe habituelle de papier, une fiche de commentaire concernant les œuvres. Cette nouvelle collection paraît bien utile pour élargir encore la diffusion de la musique à tous les niveaux et, si on regrette que le disque perde son apparence d'objet précieux pour ne plus être que fonctionnel, on ne peut s'empêcher d'imaginer l'impact commercial de cette collection possédant les mêmes qualités techniques que les disques normaux. Une ombre au tableau : le disque ainsi présenté paraît vouloir s'échapper de son enveloppe, attiré par la pesanteur ; le phénomène existe aussi ailleurs. Il faudrait prévoir un volet de papier ou de plastique pouvant se rabattre à l'intérieur. Ainsi le disque serait en sériсuté. Telle est donc cette nouvelle collection **Musique d'abord** intéressante sur le plan financier et dont les premiers numéros reprennent des enregistrements déjà publiés. Ainsi, on peut choisir entre la belle présentation traditionnelle et la nouvelle formule :

• **Quatuors** de **Ravel** et de **Debussy** interprétés par le Quatuor bulgare. L'interprétation chaleureuse et très colorée donne de ces œuvres une version très vivante et dont la technique se situe au même niveau de qualité que la moyenne des enregistrements disponibles sur le marché **(Musique d'abord, HMU, 723 G).**

• **Stockhausen :** enregistrés à l'issue de la semaine Stockhausen de 1969, voici des extraits des **Sept Journées (Die Sieben Tagen)** avec **Fais voile vers le soleil** et **Liaison,** soit deux des quatorze pièces du recueil. Redoutable musique, fantastique et angoissante ; mais son agressivité tout comme l'univers inquiétant qu'elle dévoile, fascine. Au fur et à mesure de l'aventure, quelque chose se passe et préside à l'organisation des bruits naturels ou électroniques qui sont mêlés **(Musique d'abord, HMU, 795 G).**

• **Monteverdi :** huit des **Scherzi Musicali** de 1632 : **Dialogo di Ninfa e Pastore** (1651), et une nouvelle fois dans cette « Discothèque » après l'édition Pathé Marconi, **Lamento d'Ariane** (1623). Ce troisième enregistrement de la collection **Musique d'abord** propose, dans une interprétation plus discrète, plus classique d'esprit et très musicale, ces œuvres faites de souplesse et d'invention permanente. On ne reste pas indifférent à la couleur de cette musique vigoureuse et fine sachant tout dire avec beauté **(Musique d'abord, HMU, 320 G).**

• C'est au Quatuor de Tel Aviv, accompagné de Y. Ettlinger à la clarinette, que l'on doit l'enregistrement **Harmonia Mundi** du **Quintette avec clarinette, op. 115,** de **Brahms,** publié aujourd'hui dans la collection nouvelle. La présente version, bien gravée, brille par la musicalité de l'ensemble donné avec beaucoup de sensibilité. Toutefois, on trouve la version H. Druart et le Quatuor de l'Orchestre de Paris (Decca) peut-être plus chaleureuse. L'œuvre, quant à elle, témoigne du regain d'intérêt que **Brahms** a manifesté à la fin de sa vie à l'égard de la musique de chambre à laquelle il a donné ses plus belles pages en ce XIX[e] siècle finissant **(Musique d'abord, HMU, 794 G).**

Ecole d'Art Martenot de Paris

En accord avec la Direction de la Musique du Secrétariat d'Etat à la Culture, le prochain stage d'Information pédagogique concernant la Méthode d'Education musicale Martenot aura lieu les 15 et 16 mai 1976, à Paris.

Les demandes de renseignements et d'inscription doivent être adressées au : Secrétariat des Stages de l'Ecole d'Art Martenot, 23, rue Saint-Pierre, 92200 Neuilly-sur-Seine.

Chroniques azuréennes

Yves HUCHER
Musicologue

Parmi les affirmations mensongères et monstrueuses proférées récemment à la radio, j'ai retenu celle-ci : comment les « jeunes » pourraient-ils aimer la musique ? En province, il n'y a aucun bon concert ! Je cite de mémoire, mais c'est l'esprit du propos 1...

Certes, on peut savoir par cœur les Ballades de notre cher Franois Villon et aimer à se chanter à soi-même : « Il n'est bon bec que de Paris ! » Certes, on peut se redire les propos du cher Théophile Gautier... né à Tarbes : « Pour avoir de l'esprit, de l'élégance, etc., il faut aller à Paris comme les Anciens allaient à Athènes. »

Mais les choses ont bien changé depuis Villon et même depuis le « bon Théo », et ces deux auteurs avaient assez d'esprit — ce qui n'est pas le cas de tout le monde ! — pour dire le contraire de ce qu'ils pensaient afin de mieux faire ressortir leur pensée... Mais l'antiphrase n'est guère dans la façon de s'exprimer de ceux qui ont trop bien appris la leçon de Basile : « La calomnie, Monsieur ? Vous ne savez pas ce que vous dédaignez ! J'ai vu les plus honnêtes gens près d'en être accablés... »

Non ! Si j'ai pu depuis cinq ans proposer aux lecteurs de *L'E.M.* ces « Chroniques azuréennes » en regrettant de ne pas avoir le don d'ubiquité et d'avoir au contraire... trop de copies à corriger, sans compter celles que m'envoient depuis deux ans nos valeureux candidats à l'agrégation de musique et de chant choral, — c'est probablement qu'entre Menton et Toulon il y a assez d'occasions d'entendre de la très bonne musique et pour tous les goûts. Et, soit dit en passant, je ne pense pas du tout que ce soit une exclusivité de la Côte d'Azur, au même titre que la perpétuelle douceur de son climat, l'exactitude aux rendez-vous et le bonheur d'y vivre !...

Ce propos m'est d'ailleurs une occasion de préciser que ces « Chroniques » sont faites d'un choix et que ne pouvant parler de tout, je conserve par principe ce qu'il y a de meilleur ou ce qui mérite d'être encouragé. C'est pourquoi je ne vous dirai rien — ou presque rien... — de l'erreur que représente la *Carmen* proposée à l'Opéra de Monte-Carlo. A un confrère parisien de passage sur la Côte, je disais deux heures plus tôt : « Oui ! Je retourne voir *Carmen* tout à l'heure ! A l'Opéra de Monte-Carlo, il y a toujours quelque chose à apprendre ! » Hélas ! Je ne croyais pas si bien dire ; cette « erreur » monégasque nous a appris au moins trois choses : d'abord, que nul, même monégasque, n'est infaillible ; ensuite, qu'on peut être un « critique musical parisien » et rester indulgent ; enfin, que *Carmen*, malgré sa date, 1875, entre parfaitement dans le cadre de la question au programme de l'agrégation de musique : jamais je n'avais autant mesuré que ce soir-là l'aspect « naturaliste » de cette Carmen-là !... Mais nous avons confiance : *Il Trovatore* et *Pelléas et Mélisande*, sur la même scène, nous consoleront prochainement de cette erreur...

Pendant ce temps, l'Opéra de Nice poursuit sa saison de l'opérette à Verdi, en passant par *Manon* et *Turandot*. Certes, tout n'est pas égal dans ces distributions où domine « la » diva ou « le » ténor que l'on vient entendre. Mais ce serait une erreur de croire que ceux-ci n'ont pas des partenaires de qualité. Ils sont surtout soutenus par un orchestre qui s'efforce de s'adapter au genre de l'œuvre et qui s'assouplit sous des directions aussi différentes que celles de chefs invités comme Manno Wolf-Ferrari ou du chef titulaire de l'Orchestre municipal de Nice, Jean Lapierre. Mais une autre constatation s'impose : la sagesse consiste d'abord à reconnaître ses faiblesses et à ne pas avoir honte de demander des « renforts ». C'est ce que l'Opéra de Nice sait faire pour ses choristes, pour le plus grand bien de ces derniers d'ailleurs, car renforcés, étoffés du nombre et de la présence de leurs camarades de Milan, les choristes niçois font le plus souvent merveille.

De l'Opéra de Nice à la Fondation Maeght, il n'y a qu'un pas, même si vous faites le crochet par le... marché aux fleurs ! Dans une salle intime et reposante, on y entend des concerts exceptionnels, dont nous avons trop peu parlé dans ces « Chroniques ». Les récents « Moments musicaux » qui y ont été donnés furent consacrés à la musique moderne et contemporaine. On a pu y entendre le « *Condamné à mort* » de Jean Genet, où Hélène Martin a donné une musique que l'on oublie aisément, même chantée par Marc Ogeret, au profit d'un texte que Valéry considérait comme « l'un des plus beaux poèmes d'amour de la langue française ». On a pu y apprécier également la prodigieuse technique et le style très particulier du pianiste de jazz Martial Solal qui donnait, soit dit en passant, le même programme, le surlendemain, à la maison des jeunes et de la culture de Créteil. Quant au concert final, il rapprochait les noms de Berg, Bartok et Boucourechliev, servis par des interprètes tels que le violoniste Emmanuel Krivine, le clarinettiste Michel Portal et le pianiste Georges Pludermacher.

Si l'on ajoute à ce qui précède, les concerts de musique de chambre que les Amis de la Musique d'Antibes et de Grasse offrent à leurs auditeurs, les concerts de musique sacrée et auditions d'orgue qui, à Antibes, attirent bon nombre de jeunes, les conférences sur un thème musical — telle celle qui, à Menton, fut consacrée à « Chopin à Majorque » et où l'une de nos collègues accompagna une cinquantaine de ses élèves, il n'apparaît pas que les jeunes provinciaux soient privés de musique sur la Côte d'Azur et qu'ils aient beaucoup à envier aux jeunes Parisiens ! N'en déplaise à certains qui doivent avoir « leurs » raisons — qui ne sont pas forcément de « bonnes raisons » — pour dire le contraire, la vérité est ailleurs : que l'on rende viable le régime du trop fameux « 10 % » scolaire, que l'on donne aux établissements scolaires de tous niveaux les moyens de mieux orienter les jeunes vers les manifestations musicales de qualité, que les organismes locaux — tels les « Amis de la Musique » — bénéficient de subventions suffisantes pour pouvoir accueillir les jeunes, gratuitement et en toutes circonstances, et l'on verra que les jeunes Français peuvent aimer autre chose que le « pop » et apprendre le chemin des salles de concerts assez tôt pour s'en souvenir toute leur vie !

Une de nos collègues nous contait qu'elle avait « surpris » pendant une récréation trois élèves réunis dans une salle de classe et en train de rechercher sur leur flûte un thème dont il leur manquait une note : la fierté de cette collègue faisait plaisir à voir. Mais voilà !... Elle était Parisienne et ne prétendait pas pour autant — elle — que la même aventure heureuse n'aurait pas pu arriver à l'une de ses collègues de province...

Enfin, au lieu de prétendre qu'il n'est bon mélomane que de Paris — ô François Villon, pardon ! — il conviendrait sans doute de laisser à la province les orchestres auxquels elle a droit. Au lieu de cela...

Au lieu de cela, on a fait disparaître d'un trait de plume l'Orchestre de l'O.R.T.F. de Nice-Côte d'Azur. Pétitions, articles, sollicitations aux plus hauts échelons, rien n'a pu éviter... cela ! Mais on a fait mieux ! Quand Tartuffe se fait « musicien », il devient encore plus dangereux ! On a mis à la place

de cet orchestre qui pendant des années avait prouvé la nécessité de son existence et ses progrès croissants, un autre ensemble qui s'appelle... l'O.R.P.C.A. ! Ne cherchez pas : ça veut dire l'« Orchestre régional de Provence-Côte d'Azur ». Son sigle est aussi imprononçable que sa définition est impossible à donner. Car, tenez-vous bien, son « personnel » est limité à trente musiciens : je dis bien : trente ! Ni orchestre de chambre, ni ensemble symphonique, il puisera un répertoire des plus limités dans quelquese partitions de musique baroque ou contemporaine. Autre solution (celle qu'on adopte par nécessité dès le premier concert) : on fera appel au concours de « supplémentaires », — curieux moyen de pratiquer des économies et surtout de donner à un orchestre sa qualité fondamentale : l'homogénéité qui ne s'obtient que par un travail constant en commun et un véritable esprit d'équipe.

Philippe Bender, flûtiste dans l'Orchestre national de Monte-Carlo, va en assumer la direction ; le lauréat du concours de direction d'orchestre de Besançon (1968), puis du concours Mitropoulos (1970), est certes un excellent « jeune chef ». Il ne manque pas d'expérience et il a de judicieux projets. Nous lui faisons confiance. Il n'en reste pas moins que trente musiciens ne font pas un « ensemble symphonique » et que si nos jeunes n'entendent que l'O.R.P.C.A., ils auront une curieuse idée de ce qu'est un orchestre...

Pour terminer sur une note plus heureuse, donnons les dates des deux premiers concerts du Ve Festival du Jeune Soliste d'Antibes : 23 avril et 5 mai, avec le concours... de l'Orchestre national de Monte-Carlo (85 exécutants...). Nous savons d'avance qu'il y aura une centaine de jeunes. Cette certitude nous est une raison supplémentaire d'y convier très respectueusement ceux qui prétendent qu'en province il n'y a pas de concerts de qualité, ni de jeunes aux concerts...

INFORMATIONS DIVERSES

XIIe Concours International de Composition de Barcelone

A l'occasion des Journées internationales de Chant choral, a lieu chaque année un concours de composition qui couronne une œuvre pour chant choral et orchestre.

Pour la première fois, le prix vient d'être décerné à un Français, Pierre-Philippe Bauzin, élève pour la composition d'Olivier Messiaen, d'Arthur Honegger et de Tony Aubin. Professeur d'harmonie — discipline où il obtint son premier prix à quatorze ans ! — au Conservatoire de Région de Nice, musicien metteur en ondes — il fut l'une des victimes de la suppression de l'Orchestre de l'O.R.T.F. de Nice-Côte d'Azur ! —, organiste et compositeur — dont les œuvres sont surtout jouées à l'étranger ! —, Pierre-Philippe Bauzin a triomphé avec une cantate pour deux chœurs et orchestre, *Don Quichotte à Barcelone*, dont il a demandé le texte à notre collaborateur et ami, Yves Hucher.

L'œuvre, d'une durée de trente minutes, sera créée le 5 septembre prochain, à l'occasion des XIIe Journées internationales de Chant choral de Barcelone, où se rassemblent des ensembles vocaux venus du monde entier.

Pierre-Philippe Bauzin aura, pour cette création, un ensemble de 2 000 choristes et un grand orchestre qu'il dirigera lui-même. L'œuvre sera, comme il se doit, créée en espagnol, dans une traduction du texte d'Yves Hucher, due à la collaboration de Mariline Barrachina.

Tours : Ves Rencontres Internationales de Chant Choral

Concours de Composition

L'Association des Rencontres internationales de Chant choral organise un concours de composition d'œuvres chorales « A cappella ».

Deux catégories sont retenues :

— Œuvres pour chœurs à voix mixtes.

— Œuvres pour chœurs à voix égales (femmes ou enfants).

Un prix de 1 500 francs sera attribué par le jury aux œuvres classées premières dans chacune des catégories, et un prix de 800 francs aux œuvres classées secondes. *Date limite des inscriptions :* 15 avril 1976. Pour tous renseignements et inscriptions, s'adresser dès que possible à l'adresse suivante : « Rencontres internationales de Chant choral », Bureau n° 207, Mairie de Tours, 37032 Tours Cedex. Tél. : 05.41.98, poste 642 ou 654.

Festival de Pâques : Lourdes

Musique et art sacré, du 16 au 25 avril 1976 : J.-S. Bach, M.-A. Charpentier, Haendel, C. Franck, Cherubini, Mozart, Beethoven, Malher, Brahms. Orgue, orchestre, chœurs. Direction : Kurt Redel. Pour tous renseignements, s'adresser à : Bureau du Festival, Office municipal du Tourisme, place de l'Eglise, 65100 Lourdes.

Festival de la côte languedocienne

Atelier de chant choral et de culture vocale

Chaque année, depuis dix ans, la municipalité de Béziers, capitale du vignoble languedocien, organise un Festival musical d'Eté dont la direction est assurée par Roger Calmel.

Il se déroulera cette année du 5 au 11 juillet et comportera, comme l'an dernier, un atelier de chant choral avec des cours de culture vocale. Cet atelier participera à la vie musicale du Festival et, notamment, au grand concert radiodiffusé qui sera donné le samedi 11 juillet, en la cathédrale de Béziers, avec le concours de l'Orchestre de Chambre de Versailles.

Renseignements pratiques :

Arrivée le dimanche 5 juillet, en soirée.

Départ le dimanche 12 juillet, en matinée.

Programme d'étude :

Guillaume d'Aquitaine, Oratoria de Pergolèse (reconstitution : Roger Calmel).

Cantate 78 de Bach.

Direction de l'atelier :

Alix Bourbon, chef de chœur de l'Ensemble vocal de Toulouse (« A Cœur Joie »), chargé de cours de direction chorale à l'Université de Toulouse.

Organisation du travail :

Répétitions chaque jour de 9 h 15 à 11 h 30, et de 17 h 30 à 19 h.

Loisirs : plages très proches (Valras, nombreux cars).

Invitation gratuite à toutes les manifestations du Festival.

Conditions :

Participation aux frais de séjour et d'hébergement. Hébergement au foyer des jeunes : 280 F, ou au camping : 190 F (sont compris les deux repas et le petit déjeuner).

Tenue de concert : Femmes : jupe longue noire (ou pantalon) et corsage blanc. Hommes : costume sombre, col roulé blanc.

Inscriptions ouvertes jusqu'au 15 juin : soit au Secrétariat « A Cœur Joie », avenue C. Geoffray, Vaison-la-Romaine, 84, soit à Roger Calmel, 317, rue de Belleville, 75019 Paris.

Récital de chants occitans

(en souscription)

Harmonisations à 4 voix d'hommes par le Cercle choral Paul Vidal, de Toulouse. Un disque 33 t, 30 cm ; notice avec traduction. Titres : La Toulousaine ; Trois Noëls (Lève-toi vite Barthélémy, Noël en fanfare, Chantons Noël) ; Maudit soit l'amour ; Chanson de table ; Le Bouvier, etc. S'adresser à : M. Gabriel Mayran, 58, rue Adolphe Coll, 31300 Toulouse.

Les Musigrains

Partie culturelle : Germaine Arbeau-Bonnefoy, fondatrice-animatrice, avec le concours de l'Orchestre des Concerts Lamoureux. Direction : Robert Blot.

Mercredi 10 mars, 14 h 30 : La ronde court... La chanson vole (présentation : M. Capelier). Chants populaires des provinces françaises. Œuvre contemporaine : Pierre Boulez. Soliste : François Thinat.

Mercredi 28 avril, 14 h 30 : Hommage à Serge Lifar. « Le Néoclassicisme. » (Grand ballet classique de France : Liane Daydé. Suite en blanc. Roméo et Juliette.)

Les enfants de moins de 12 ans ne sont pas admis à ce programme.

Les dates seront modifiées en cas de difficultés avec celles des vacances scolaires.

Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expansion Musicale

« Vacances musicales » de printemps

La F.N.A.C.E.M. (Présidents d'honneur : Y. Ménuhin, G. Cziffra) annonce qu'elle dispose encore d'un petit nombre de places pour les vacances scolaires de printemps 1976 (du 0 mars au 4 avril 1976).

Les lieux des séjours sont : Saint-Clément - Ile de Ré (7 à 12 ans) ; La Beuvrière - Brain-sur-Longuénée (Maine-et-Loire) (5 à 10 ans) ; Gray (Haute-Saône) (7 à 12 ans) ; Sens (Yonne), stage de flûte à bec (à partir de 17 ans).

Stage de flûte à bec

La F.N.A.C.E.M. organise, du 20 au 28 mars 1976, à Sens, au Centre Albert Thomas, son troisième stage d'initiation et de perfectionnement de flûte à bec, dans le cadre de l'Académie internationale de Flûte à Bec. Ce stage est plus particulièrement réservé à des étudiants en musique, enseignants et animateurs d'organismes socio-culturels et de colonies de vacances.

Inscriptions : F.N.A.C.E.M., Secrétariat des « Vacances musicales », Boîte postale n° 76 Volney, 49414 Saumur Cedex. Tél. : (41) 51.00.15.

La Fédération des Centres Musicaux Ruraux de France

Organise les vacances musicales 1976 (toutes sessions mixtes) ci-après détaillées :

6 à 12 ans, du 21 mars au 2 avril ; 2 au 28 juillet ; 2 au 28 août, à Crupies (Drôme) — 2 au 28 juillet ; 2 au 28 août, à Richerenshes (Vaucluse) — 2 au 28 juillet ; 2 au 28 août, à Vayres (Gironde).

9 à 13 ans, du 2 au 28 juillet ; 2 au 28 août, à Aire-sur-l'Adour (Landes).

12 à 14 ans, du 2 au 28 juillet ; 2 au 28 août, à Vesc (Drôme).

14 à 17 ans, du 2 au 28 juillet, à Villeneuve-de-Berg.

15 à 19 ans, du 2 au 28 août, à Villeneuve-de-Berg.

Pour tous autres renseignements (description des centres, tarifs, modalités d'inscription et de paiement, etc.), s'adresser à la Fédération, 2, place Général-Leclerc, 94130 Nogent-sur-Marne.

Résultats de l'enquête concernant la réforme de l'Education musicale menés par « Connaissance de la Musique »

Les pourcentages sont inscrits en chiffres ramenés à l'unité.

Les résultats sont traités sur les réponses de 1 270 professeurs ainsi répartis :

Professeurs d'éducation musicale : 1 010, soit 79 %. Chargés de musique : 260, soit 21 %.

1. Ont été informés de la mise en place officielle de spécialistes chargés d'étudier les conditions d'une réforme de l'Education musicale : 389 = 31 %. — 2. N'ont pas été informés : 881 = 69 %. — 3. Ont été pressentis dans le but de requérir leurs suggestions : 5 = 0,4 %. — 4. N'ont pas été consultés : 1 265 = 99,6 %. — 5. Souhaitent que la réforme s'établisse en collaboration avec les professeurs : 1 266 = 99,6 %. — 6. Estiment que les spécialistes du Ministère sont seuls compétents : 4 = 0,4 %. — 7. Pensent qu'il est utile que cette collaboration soit pratiquée dans le cadre de réunions d'études mais n'auraient pas le loisir d'y être présentés : 1 122 = 89 %. — 8. Demandent au Ministère que ces réunions soient pratiquées et désirent y être invités : 78 = 6 %. — 9. Ne pensent pas qu'il soit utile de susciter des réunions d'études : 13 = 1 %. — 10. Ne se prononcent pas : 57 = 4,5 %.

SUGGESTIONS DE REFORMES

A l'école maternelle : 11. Se prononcent pour :

L'enseignement obligatoire — Des crédits suffisants au développement de l'instrumentarium — Plus de temps à accorder à la musique considérée à ce niveau comme moyens d'expression corporel, sensoriel, psychique — L'opinion générale accorde la nécessité de consacrer un quart d'heure par jour au moins à la musique.

Dans l'ordre des options à développer :

Chants en groupe — Danses et comptines mimées — Rythmes et percussions — Education de l'oreille — Audio-visuel et auditions de disques (en rapport avec les autres disciplines artistiques, peintures, etc.) : 830 = 65 %.

N.B. : Parmi ces 830 avis, 148 professeurs insistent sur la nécessité d'une formation d'institutrices spécialisées. Contrairement, 16 professeurs prétendent qu'il serait nuisible de former des spécialistes au niveau des classes maternelles et élémentaires, les instituteurs et institutrices ayant seuls l'autorité de dispenser l'enseignement musical au travers d'un programme inter-disciplinaire, à condition toutefois qu'une formation « minimum » soit donnée aux maîtres dans ce sens sans obligation de « fabriquer » des spécialistes.

12. Estiment que la place et la qualité de l'enseignement musical à l'école maternelle sont actuellement suffisants : 53 = 4,2 %

13. Ne se prononcent pas, se considèrent incompétents pour donner un avis au niveau des écoles maternelles : 387 = 30 %.

A l'école primaire : 14. Mêmes suggestions et proportions de réponses que celles énoncées à l'égard de l'école maternelle. Les professeurs estiment indispensable de poursuivre l'éducation musicale dans le même sens en développant : les premières notions de solfège et de chant ; la pratique des instruments ; en introduisant à l'enseignement musical les premières notions d'histoire de la musique assorties d'auditions de disques, de montages audio-visuels et de concerts.

(*A suivre*)

Les Concerts de Midi

Tous les vendredis de 12 h 30 à 13 h 30 dans l'Amphithéâtre Richelieu de la Sorbonne (entrée facile 17, rue de la Sorbonne, 75005 Paris).

5 mars : Perennis Musica (Mireille et Jean Reculard, Françoise Petit) — L. Couperin, F. Couperin, M. Marais, J.-S. Bach, G. Haendel.

12 mars : Le Quatuor Loewenguth (A. Loewenguth, J.-P. Sabouret, Marc Carles, R. Loewenguth) — Haydn, Schubert.

19 mars : Chorale « Audite Nova » de Paris (Direction Jean Sourisse) — Chansons et madrigaux de la Renaissance — Keiko Katsura, pianiste — F. Chopin, I. Strasvinski, C. Debussy, O. Messiaen.

Dernier concert de la saison. Reprise le vendredi 12 novembre 1976, à 12 h 30. Renseignements : Mlle Francine Franz. Tél. : 727.54-74. Et permanence le vendredi de 10 h à 11 h 30, au siège social, 3, rue Michelet, 75006 Paris. Tél. : 326.94-14.

L'ACTIVITE ARTISTIQUE DU LYCEE J.-B. COROT

Nous sommes heureux de publier l'extrait d'un compte rendu paru dans le numéro du 3 novembre 1975 du « Midi Libre » et concernant Le Messie de Haendel, interprété par les Chœurs et l'Orchestre du Lycée J.-B. Corot, de Savigny-sur-Orge, sous la direction du professeur d'éducation musicale du lycée, Gérard Boulanger :

« *Le 2 novembre* 1975.

Hier, en l'église Saint-Baudile, très copieusement garnie en cette circonstance, sous la conduite de Gérard Boulanger à la tête des chœurs, J.-B. Corot, l'exécution donnée peut sans risque être donnée d'exemplaire. Souple, mais autoritaire et précise, la direction de Gérard Boulanger a rendu l'Oratorio d'une lecture toujours limpide, ménageant les effets et les changements de coloris sonores, faisant miroiter les richesses de l'orchestration et le raffinement de son écriture. D'une fougue juvénile bien sympathique, les chœurs omniprésents dans cette gigantesque fresque musicale (dont le célèbre Alleluia donné en bis à la fin du concert constitue toujours un grand moment) ont apporté tout ce que l'auditeur le plus exigeant était en droit d'escompter. Du quatuor vocal composé de P. Dupont, M.-C. Bourlet, J.-P. Torrent, P. Van Frachen, le ténor J.-P. Torrent par sa voix solide et franche m'a paru dominer ses partenaires, les inévitables réverbérations acoustiques de P. Dupont et le mezzo feutré de M.-C. Bourlet, tandis que la jeune basse P. Van Frachen semblait un peu tendre pour surmonter les innombrables difficultés qui hérissent la partition.

Premier grand concert de la saison à Nîmes, ce Messie vient de donner le ton. Puissent les manifestations à venir se profiler dans son sillage !

Roland M. »

Voilà donc une noble et magnifique réponse à la campagne de dénigrement dont l'enseignement musical est actuellement l'objet de la part de gens incompétents, ignorants et malfaisants, n'ouvrant la bouche ou ne prenant la plume que pour diffamer. Aucun d'entre eux, d'ailleurs, ne serait capable de mener à bien entreprises semblables à celle décrite par « Midi Libre ».

TRIBUNE LIBRE

L'EPREUVE FACULTATIVE DU BAC

Dans *L'E.M.* d'octobre 1975, M. Flavier donne son opinion sur l'épreuve facultative du bac. Qu'il me soit permis, en réponse, de donner la mienne. Elle est différente !

J'ai toujours encouragé le maximum d'élèves à passer cette épreuve. Si je travaillais encore en lycée, je le ferais encore. Ceci essentiellement pour deux raisons :

D'une part, parce que le résultat de l'épreuve me semble moins important que le travail qu'elle a provoqué. Cette motivation est bien peu louable, mais hélas ! on a appris à nos « potaches » à y être sensibles.

(Cette première raison prouve un détachement certain pour l'épreuve : la suite le justifie...)

D'autre part, renouveler ce qu'appelle notre collègue un « scandale », peut avoir pour effet de provoquer une réflexion sur la nature de l'épreuve elle-même — ce genre d'articles aussi ?

A qui s'adresse cette épreuve ?

Et c'est là que je m'oppose à notre collègue de Belfort pour qui les seuls fautifs semblent être les élèves. La condition de pédagogue impose, à mon avis, d'autres hypothèses : les professeurs n'ont-ils pas leur responsabilité dans ce constat d'échec ? L'organisation, les conditions de préparation à cette épreuve sont-elles adaptées aux connaissances qui y sont exigées ?

A qui donc s'adresse cette épreuve ?

Aux « quelques bons élèves qui ont une bonne culture musicale » ? C'est-à-dire un savoir acquis non pas au lycée — ou si peu — mais dans la famille ou grâce à elle, financièrement ou par son ouverture culturelle. Où est l'égalité des chances ?

D'ailleurs, le rôle du cours facultatif du lycée doit-il — peut-il ? — être celui d'une mini-école de musique (dictée, solfège, instrument) ? Ces écoles ont leurs examens; le baccalauréat en est un autre.

Quel remède je propose, pour ma part ? Eh bien, certainement pas de favoriser l'élite plus encore qu'elle ne l'est. Les professeurs sont-ils responsables ? Les conditions dans lesquelles ils travaillent dans le second cycle sont telles qu'ils ne peuvent honnêtement être mis en cause.

La solution utopique réside donc dans une véritable politique d'éducation musicale de tous, de la maternelle à l'université.

La solution concrète ? Elle pourrait consister en une refonte des programmes.

Et, en l'attendant, à une réforme de l'épreuve facultative du bac, pour qu'elle soit accessible à tous, vraiment à tous.

P. MONTREUILLE
Professeur d'Education musicale
à l'Ecole Normale de Cahors (46000)

PUBLICATION INSCRITE A LA COMMISSION PARITAIRE DES PUBLICATIONS ET AGENCES DE PRESSE SOUS LE N° 28511

IMPRESSIONS C.L.J., 29 rue Deparcieux, 75014 PARIS DEPOT LÉGAL 1er trimestre 1976 Le Directeur de la publication : André MUSSON

N° 1187